UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURA COMPARADA

SANDRO ROBERTO MAIO

Fabulário Oswald de Andrade: memórias de um homem sem profissão

[Versão corrigida]

São Paulo

2017

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURA COMPARADA

Fabulário Oswald de Andrade: memórias de um homem sem profissão

Sandro Roberto Maio

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para a obtenção do título de Doutor em Letras.

Orientadora: Prof^a Livre Docente Maria Augusta Bernardes Fonseca

[Versão corrigida]

De acordo

São Paulo

2017

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

M217f Maio, Sandro Roberto
 Fabulário Oswald de Andrade: memórias de um homem
 sem profissão / Sandro Roberto Maio ; orientadora
 Maria Augusta Bernardes Fonseca. - São Paulo, 2017.
 253 f.

 Tese (Doutorado)- Faculdade de Filosofia, Letras
 e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.
 Departamento de Teoria Literária e Literatura
 Comparada. Área de concentração: Teoria Literária e
 Literatura Comparada.

 1. Literatura Brasileira. 2. Memória. 3.
 Modernismo. 4. Narrativa. I. Fonseca, Maria Augusta
 Bernardes, orient. II. Título.

Nome: Sandro Roberto Maio

Título: Fabulário Oswald de Andrade: memórias de um homem sem profissão

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação
do Departamento de Teoria Literária e Literatura
Comparada da Faculdade de Filosofia, Letras e
Ciências Humanas da Universidade de São Paulo,
para a obtenção do título de Doutor em Letras.

Aprovado em 13 de novembro de 2017.

Banca examinadora

Prof. Dr^a Maria Augusta Bernardes Fonseca (Presidente)

DTLLC / FFLCH / USP

Prof. Dr. Ariovaldo Vidal

DTLLC / FFLCH / USP

Prof. Dr^a Iris Kantor

Departamento de História / FFLCH / USP

Prof^a. Dr^a. Maria de Lourdes Eleutério

ISCP /UAM

Prof. Dr. Rafael Vogt Maia Rosa

Externo

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente à minha orientadora, Professora Maria Augusta Fonseca, que possibilitou meu trabalho e estudo sobre Oswald de Andrade. Sua orientação séria, responsável e dedicada foi imprescindível para o desenvolvimento da tese. Além disso, as aulas e diálogos foram grandes lições sobre a tarefa intelectual. Devo essa consciência e formação.

À Janine Pestana, minha companheira de toda memória.

Ao Professor Augusto Massi, pelos debates e ideias em torno do modernismo.

Ao Professor Ariovaldo Vidal, pelas indicações e ricas sugestões na Banca de Qualificação.

Ao Professor Jefferson Agostini Mello, pelas leituras e caminhos apontados no exame de qualificação.

Ao Alessandro Moura, amigo que esclareceu dúvidas e pontuou questões no decorrer da pesquisa.

Aos funcionários do DTLLC, Luiz Matos, Ben Hur Euzébio, Maria Ângela Aiello Bressan Schmidt, Maria Netta Vancin e Rosely de Fátima Silva.

À Capes, que me concedeu auxílio financeiro.

Aos meus familiares, pela vida compartilhada.

Aos amigos e professores da FFLCH, pelo convívio e diálogo.

Aos amigos todos que direta ou indiretamente participaram deste trabalho.

À minha filha Mariana.

RESUMO

Este trabalho tem como objetivo uma leitura crítica do primeiro volume das memórias de Oswald de Andrade, intitulado *Um homem sem profissão. Sob as ordens de mamãe. Memórias e confissões* (1954). Esta análise interpretativa procura partir dos movimentos do narrador, por meio dos quais verifica-se a exposição dos assuntos com atenção para o contraditório, impasses e tensões presentes no relato. A fabulação narrativa que se apresenta pelos designativos de *matinada* e *orfandade*, é interpretada com base no plano subjetivo da descoberta e da perda. De outra parte, no campo das *memórias* e das *confissões* o interesse se volta para as inter-relações entre relato autobiográfico e mediações com a história brasileira. Imbricados, esses dois universos (subjetivo e coletivo) acabam por realizar um movimento de revisão de valores do artista em foco, que remonta ao próprio movimento modernista de que Oswald de Andrade foi figura central. Neste sentido, destaca-se a própria elaboração do relato de construção fragmentária, contida em episódios variados, pondo em movimento dialético as relações do narrador com a cidade, a mobilidade da viagem e a volubilidade das paixões. Daí o convívio e confronto de temas como revolução, política, sexualidade, morte e tragédia que servem para o escritor forjar o imaginário de sua juventude, numa transposição da vida como luta e da vida como arte.

Palavras-chave: Oswald de Andrade; *Um homem sem profissão*; memória; autobiografia; Modernismo brasileiro.

ABSTRACT

This work has the objective of a critical reading of the first volume of Oswald de Andrade's memories, named *A men without profession. Under mommy's orders. Memories and confessions* (1954). This interpretative analysis leaves from the narrator movements, wich are verified by the subjects exposition with an attention turned to contradiction, impasse and voltages that are presents in the account. The narrative fable that is presented by designatives of *matinated* and *orphaned*, is interpreted based on the subjectivity of discovery and lost. By the other way, in the memories and confessions side, the interest turns to the inter-relations in between autobiographical account and mediations with the brasilian history. Overlapped both of these universes (subjective and collective) happend to accomplish a movement of a review of the value of the artist in focus, wich goes back to the modernist movement that Oswald de Andrade was the central figure. In this sense stands out the elaboration of the account of fragmented construction, contained in various episodes, inserting in dialect movement the relations of the narrator with the city, the mobility of the travel and the volubility of the passions. Hence the conviviality and confrontation of themes as revolution, policy, sexuality, deth and tragedy, that serves to forge the imaginary of the writer's youth. In a transposition of life as a fight and life as art.

Key-Words: Oswald de Andrade; *A men without profession*; memory; brasilian modernism.

Sumário

Introdução.....	p.8
------------------------	------------

I. Poalha do tempo

Passos de um homem sem profissão.....	p.20
História de juventude, da vida como arte	p.25
Narrador a contrapelo	p.29

II. Enigma de um dia

Dialética da Matinada e Orfandade	p.40
Transições	p.54
Sistema babilônia	p.64
Hesitações	p.83
Lívida ambiguidade	p.93

III. A cidade, a viagem, as paixões

Deslumbrado céu aberto	p.102
A voz vinda do sofá de palhinha	p.118
Dentro da cidade	p.129
Lutas e artes	p.138
Gazeteiro	p.159
Translação	p.177
Retornos	p.189
Visgo puro	p.208
Memória modernista	p.227

Referências bibliográficas.....	p.238
--	--------------

Introdução

Oswald de Andrade dá início à redação de suas memórias, *Um homem sem profissão*. *Sob as ordens de Mamãe*, no ano de 1952. Alguns fatos no entorno do autor naquele momento valem menção. O ano do lançamento das memórias, 1954, é o ano de comemoração do IV Centenário da cidade de São Paulo. O autor, identificado com a cidade (ao mesmo tempo em que mantém uma distância crítica da “província lusa do Juízo Final”, conforme um de seus *telefonemas* para jornal carioca *Correio da Manhã*), tem um reduzido espaço de atuação¹.

A cidade de São Paulo, a esta altura, até mesmo por já ser uma metrópole, está identificada com o desenvolvimentismo modernizante da década de 50². Também, em parte pela criação de novas instituições, em parte pela ideia de redefinição dos valores considerados modernos, a ideologia progressista ganha nova roupagem com o crescimento da cultura de massas (o advento da televisão e da publicidade), da tecnologia e da indústria, fatos que recuperam em parte, especialmente no âmbito da cultura, a ideia em torno de um universalismo internacionalizante.³ A noção de subdesenvolvimento repagina a ideologia reformista, deixando em evidência um novo desdobramento em torno do que se entende por modernização.

O ambiente provinciano da década de 20 já não existe mais. Ao mesmo tempo, embora o provincianismo tenha outras máscaras, pode-se pensar que o passado histórico não está vinculado à emergência de um tecido cultural renovado. Mas, vale dizer, a literatura desempenhava ainda um papel de centralidade na cultura brasileira. Prova disso pode ser encontrada na publicação de crônicas e também em cadernos culturais de jornais do período,

¹ Em *Itinerário de um Homem sem Profissão*, Maria de Lourdes Eleutério menciona dificuldades de publicação, até mesmo de UHSP: “[...] sobretudo em relação a Oswald, não existem muitos leitores [...] As dificuldades persistem e encontram seu último livro escrito, *Um homem sem profissão*, publicado com má vontade por parte de José Olympio, seu editor, que insere uma nota onde afirma que o conteúdo ali impresso não é de sua responsabilidade”. In: ELEUTÉRIO, Maria de Lourdes. *Oswald: itinerário de um homem sem profissão*. Campinas: Ed. da Unicamp, 1989, p. 181.

² “[...] o auge do desenvolvimentismo ocorreu nos anos 1950-60. Nesse período, o modelo desenvolvimentista aprofundou-se com a implementação do capital financeiro no Brasil. O desembarque das multinacionais durante o governo JK, que então investiram nos setores de bens de consumo duráveis, e o início da construção do setor de bens de capital e da indústria de base com vultosos aportes estatais no governo Vargas, são constitutivos dessa fase do desenvolvimento capitalista brasileiro. CASTELO, Rodrigo. “O novo desenvolvimentismo e a decadência ideológica do pensamento econômico brasileiro”. In. *Serviço Social e Sociedade*, São Paulo, n. 112, p. 613-636, out./dez. 2012.

³ ARRUDA, Maria Arminda do Nascimento. *Metrópole e cultura. São Paulo no meio do século XX*. São Paulo: EDUSC, 2001.

tais como: *O Suplemento Literário* (O Estado de S. Paulo), *Suplemento de Literatura e Arte* (Correio da Manhã), *Suplemento Dominical* (Jornal do Brasil), dentre outros.

Escritores importantes do período áureo do modernismo brasileiro como Oswald de Andrade, Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade, e outros relevantes nas décadas de 30 e 40, como Murilo Mendes, Graciliano Ramos, José Lins do Rêgo, e depois Jorge de Lima, Cecília Meireles, participam ativamente da vida cultural com a publicação de textos em jornal, ocupando espaços como cronistas, exercendo assim um papel capaz de fazer circular ideias e movimentar o debate para um público mais amplo. Em alguns casos, é possível verificar também uma postura contrafeita ao ambiente “renovador”⁴.

Parte desta visão pode ser comprovada em “Maiores de 50 anos”, texto publicado em 1950⁵, em que Carlos Drummond de Andrade trata do marco dos cinquenta anos na vida do escritor como um acontecimento na cultura de um país. O poeta pensa a escrita de memórias como parte de um bem coletivo:

[o escritor] se vai constituindo pela vida afora em algo venerável e abstrato: o complexo de ideias, sentimentos, mitos, frases celebres, personagens clássicos e românticos, a que chamamos literatura. Não são literatos, são a literatura.

Como se vê, Drummond demonstra uma consciência preparada sobre o trabalho da literatura e do literato, pois entende que a experiência individual deve integrar a experiência coletiva, para além de uma expressão de si.

Comparativamente, a escrita de *UHSP*⁶ aproxima-se de um gesto de restauração, a criação de uma consciência sobre o que restou. Oswald de Andrade escreve suas memórias de

⁴ Vinicius Dantas comenta sobre esta postura mais distanciada nas crônicas de Oswald: “Por isso, o Antropófago que sai dessas crônicas mais parece o homem polido e cordial que, antigamente, na boa civilização patriarcal de nossos avoengos, estaria salvo a lógica do dinheiro e da sociedade de massas. Só lhe resta agora descobrir aos trancos, e muito a contragosto, a lógica conservadora da modernização real”. In: ABDALA JR. Benjamin e CARA. Salete de Almeida (orgs.) *Moderno de nasença. Figurações críticas do Brasil*. São Paulo: Boitempo, 2006, p. 160.

⁵ Publicado no *Correio da Manhã. Suplemento de Literatura e Arte*. Domingo, 09 de abril de 1950. Nas notas da última edição de *Passeios na ilha* (São Paulo: Cosac Naify, 2011) consta o seguinte comentário, que dá uma dimensão muito importante do papel de Drummond para a intelectualidade do período: “Qualquer leitor que tenha o volume em mãos ou um pesquisador que já tenha consultado parte destes textos em microfilmes ou guardados em pastas, recortados e cuidadosamente corrigidos ou emendados pelo próprio Drummond, terá apenas uma pálida ideia da forte presença do autor em nossa vida literária. Somente a experiência de folhear uma coleção do Suplemento de Letras e Artes do *Correio da Manhã* pode modificar radicalmente a nossa compreensão da militância e da interação praticada por Carlos Drummond de Andrade diante dos seus leitores” [p.292]. Devo ao Professor Augusto Massi as indicações.

⁶ Usarei as iniciais *UHSP* para designar o título do presente objeto de estudo.

analogamente a um procedimento de construção posto em prática e explorado em diversas direções pelos modernistas de 22, como ele próprio: escavar variada fonte documental [cartas, notícias, história, relatos de viagem], a “língua viva” para redimensionar realidades abafadas, com a intenção de “revelar” a história do país.

Dessa perspectiva, Antonio Candido assevera em “Literatura e cultura de 1900 a 1945” que a literatura no Brasil desempenha um papel central na “vida do espírito” e assim passa a conjugar em suas formas, temas de outras áreas do conhecimento⁷. O sentido da memória no Modernismo local está implicado na própria dinâmica e evolução do movimento, especialmente quando a estética se aproxima de fatores ideológicos. E nesta pista, a autobiografia de Oswald de Andrade é parte efetiva deste conjunto.

Exemplo frutífero desta questão encontra-se em outro ensaio de Carlos Drummond de Andrade da década de 1950, intitulado “Memórias”.⁸ Nele, o escritor compreende a memória como uma exigência para ele e para os seus companheiros: “Chegou para minha geração o tempo de escrever memórias”. Em sua tomada de posição Drummond expõe a consciência de um limite, uma mudança de perspectiva em relação ao presente, especialmente nos retratos e notícias que celebram a personalidade do literato na imprensa: “Essa contínua e imediata exposição do presente retira ao homem uma de suas dimensões essenciais, que é o passado”. O texto permite ver uma recusa ao universo da cultura de massa alienante, próprio desta nova etapa de “modernização”. O trecho abaixo, irônico e ferino, é exemplar:

Inibe-o de recordar, porque ele já não acumula no esquecimento para depois reviver. Sua vida vai desfilando ao alcance e à mercê de seus olhos e dos alheios, e se está enfastiado de se assistir viver em todo o impudor dessa publicidade só lhe resta apertar um botão e desligar essa espécie de aparelho supersônico em que, como num filme falado, nossa vida moderna se desenrola. Desliga e volta ao mundo interior. Mas então fica prisioneiro da noite, porque perdeu a infância (o psicanalista a subtraiu ou envenenou), o passado tem o desinteresse das revistas velhas, e o futuro ainda não foi elaborado pelos técnicos que espreitam lá fora, com sua máquina de gravar pensamentos.

O que aparece como confissão ou exposição do íntimo, anula o próprio escritor. A tarefa de reordenar as coisas, compreender o tempo como uma forma de contínuo da experiência humana pertence ao escritor, que recolhido, é reconduzido a sua intimidade,

⁷ “Literatura e cultura de 1900 a 1945”. In: *Literatura e sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2014.

⁸ Publicado no *Correio da Manhã*, “Suplemento Letras e Artes” em 15 de março de 1953.

necessária a sua própria condição e parte desta “obrigação”: “já é tempo de o escritor voltar a seu ofício”, e não “competir com heróis externos”, pois:

[...] a comunicação real se opera numa zona e numa zona de abandono que nada tem a ver com o fenômeno das grandes tiragens, e esse milhão de leitores se volta, célere para a próxima atração, esquecendo o sucesso da véspera: suas emoções intelectuais seriam produzidas igualmente pela invenção de um novo tipo de aspargos em lata.

Para Drummond chega uma hora em que é necessário fazer o “inventário de cacos”, o que sugere a busca no resíduo de um elemento que vive e resiste daquilo que restou: “E, mais do que nenhum outro ser, o escritor precisa de retraimento que o reconduzisse à intimidade consigo mesmo e às raízes da vida, que lhe cabe pesquisar e interpretar”.

O texto, não publicado em livro, indica o caldo das reflexões de Drummond sobre o tema do passado e da memória presentes em *Passeios na Ilha* (composto por textos publicados no mesmo *Correio da manhã*) e *Confissões de Minas*. O certo é que o ensaísmo modernista alimentou também a produção literária dos escritores e está presente neste período de maturidade, especificamente, quando escrevem seus livros memorialísticos. Estes escritos representam muito da dialética entre o *esquecer* e *lembrar* (própria das tradições), da forma como selecionam os episódios, a maneira como projetam a experiência a partir de seu próprio ponto de vista, em *confissão*. Em razão disso apresentarei brevemente algumas produções de artistas próximas do período em que desponta UHSP.

As memórias de Jorge de Lima, por exemplo, foram publicadas em intervalos variados, entre outubro de 1952 a julho de 1953, no carioca *Jornal de Letras*, e interrompidas com a morte do autor. A série intitulada “Minhas memórias”⁹ conta com oito capítulos, em que aborda temas da infância, das convicções católicas, do “menino do sobrado colonial”: “Minhas memórias literárias, grudadas como fotomontagens à vida de cada dia”¹⁰. Ao refletir sobre as primeiras publicações e experiências literárias, opõe-se aos valores progressistas da técnica e da mentalidade mercantilista de seu século:

E, assim, tínhamos mesmo que virar técnicos, secar nossas euforias em qualquer enxada, nesse bailado doloroso em torno do maquinismo frio, e nos agitarmos fatigados até à morte, comprometidos com um ofício que a

⁹ Também publicado em *Jorge de Lima. Obra completa. Volume I*. Organização Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1958.

¹⁰ Idem, p.105.

organização tecnicista de nosso século acha acorde com sua estrutura [...] Ser apenas técnico é, certamente, uma limitação.¹¹

Manuel Bandeira, em *“Itinerário de Pasárgada”* de 1954, toma um caminho diferente. Tendo como fio condutor sua experiência com a poesia, colocando em relevo episódios relacionados a questões intelectuais e artísticas. A construção de sua autobiografia parece obedecer ao roteiro do homem modernista. A infância, adolescência, a doença, os primeiros contatos com escritores, as perdas familiares, o movimento modernista, os livros compõem um painel em que a poesia exerce um papel majoritário e a fusão, já destacada aqui, da experiência individual fundida à experiência artística é a forma como o escritor vê sua existência. A percepção que tem de si mesmo na vida real aproxima-se de constantes em sua poética como o prosaico e a humildade:

Tomei consciência de que era um poeta menor; que me estaria para sempre fechado o mundo das grandes abstrações generosas; que não havia em mim aquela espécie de cadinho onde, pelo calor do sentimento, as emoções morais se transmudam em emoções estéticas: o metal precioso eu teria que sacá-lo a duras penas, ou melhor, a duras esperas, do pobre minério das minhas pequenas dores e ainda menores alegrias¹².

A evasão, tema fundamental para a poesia de Bandeira, é a força de uma necessidade: o desengano e a condenação à morte prematura, relatados nas memórias, que desencadeiam uma série de impedimentos e frustrações serão as razões de sua poesia. Daí sua vida estar absolutamente identificada com as necessidades de um poeta. A força do provisório ensinou ao poeta o peso e a medida das coisas, e propiciou, mediante a necessária ociosidade, a atividade literária. No *Itinerário* fica clara a correspondência da experiência individual e a experiência artística.

Outro, como *Olhinhos de gato* de Cecília Meirelles, segundo nota do editor, foi: “Publicado inicialmente em capítulos na revista *Ocidente*, de Lisboa, durante os anos de 1939 e 1940 [...]” e classificado como “poética narrativa autobiográfica”¹³, dividida em 13 capítulos. Diferente dos demais, a narrativa é realizada em 3ª pessoa, como se Cecília adulta observasse a Cecília criança. O texto trata dos eventos prosaicos da infância da autora em uma narrativa contaminada pelas cantigas populares e histórias próprias do folclore. O espaço

¹¹ Jorge de Lima. *Obra completa. Volume I*. Organização Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1958, pp. 149-151.

¹² BANDEIRA, Manuel. *Itinerário de Pasárgada*. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 1984. p. 30.

¹³ MEIRELES, Cecília. *Olhinhos de gato*. São Paulo: Moderna, 1987.

doméstico é dividido pela presença da ama e de demais figuras do dia-a-dia provinciano que se agregam em torno da casa e lhe evidenciam o rico universo da cultura popular.

Murilo Mendes publica suas memórias, *A idade do serrote*, anos mais tarde, em 1968, centradas no período de sua infância e juventude. O livro apresenta andamentos de prosa experimental intercalados à prosa contínua e linear, em que arranja em retratos e relatos curtos cenas da vida da acanhada Juiz de Fora. Há esporádicas menções ao adulto que escreve, mas no geral vê-se um narrador em busca de seu estado de infância.

Logo na abertura do livro, Murilo Mendes articula como uma montagem, fragmentos deste mundo que nasce, como uma alusão à metáfora de criação do universo:

O dia, a noite.

Adão e Eva – complementares e adversativos.

Meus pais: Onofre e Elisa Valentina, Adão e Eva descendentes.

A multiplicação dos pais. A multiplicação dos peitos. A multiplicação dos pães. A multiplicação dos pianos¹⁴.

A memória é dividida em partes variadas, em sua maioria, intituladas por nomes de pessoas que fazem parte da vida do autor no período do relato e que são significativas como agentes da experiência. Por meio da colagem das formas discursivas é possível verificar na infância a identificação com o Brasil. De alguma forma, *A idade do serrote* aproxima-se do estilo modernista que Oswald imprime às suas memórias, além de uma afinidade muito grande na eleição dos temas e tipificação dos personagens.

Carlos Drummond de Andrade tem em sua produção um vasto material que relaciona passado, memória e autobiografia. Na verdade, o autor mereceria um capítulo à parte para o comentário deste tópico. Aqui menciono a escrita de *Boitempo* (1968), *Menino Antigo* (*Boitempo* II, 1973) e *Esquecer para lembrar* (*Boitempo* III, 1979). A grande diferença das memórias do autor é o fato de ela ser produzida como série e ser composta por versos. É quando o poeta maduro encontra o menino e os objetos das lembranças se organizam em diversos quadros: a família, a fazenda, a história da opulência decadente de Minas, as circunstâncias da província, mentalidades em agonia, etc. Há muito do anedótico e do lirismo sentimental, elementos próprios da memória de formação (e pontuadas entre os modernistas) que se desenvolvem sob um tom afetivo de exposição. Outras obras que merecem menção

¹⁴ *A idade do serrote*. Record: Rio de Janeiro, 2003, p. 23.

neste conjunto memorialístico dos escritores do período: “Infância” (1947) e “Memórias de cárcere” (1953) de Graciliano Ramos, além de “Meus verdes anos” (1956) de José Lins do Rego, da trilogia “O espelho partido” (1959 – 1968) e a série de Pedro Nava, “Baú de Ossos” (1972) Em “Balão Cativo” (1973), “Chão de Ferro” (1976), “Beira Mar” (1978), “Galo-das-Trevas” (1981), “O Círio Perfeito” (1983) e “Cera das Almas” (póstumo).

A forma descontínua da narrativa de *UHSP* para o relato memorialístico pode ser vista quase como uma síntese construtiva para a absorção dos assuntos, temas e da elaboração artística em face de sua obra. Como um todo, a memória e o passado são colocados em situações variadas, assumindo um papel de estético e temático. Já em *Memórias sentimentais de João Miramar* (1924) essa construção fragmentária serve como modelo narrativo para o narrador de elite (falido financeiramente), vasado com a prima, herdeira rica, em chave satírica. É como se o gênero fosse usado estrategicamente dentro de um movimento maior que é a articulação inicial do grupo modernista e do próprio Oswald. Na poesia *Pau Brasil* (1925), publicado próximo a *Miramar*, o passado histórico é a memória crítica e construtiva da sociedade. No *Manifesto Antropófago* (1928), a memória é mencionada negativamente como uma espécie de fator de estagnação presente e avessa às cogitações utópicas: “Contra a Memória fonte do costume. A experiência pessoal renovada”. Em outro momento, já na década de 30, o famoso “Prefácio” de *Serafim Ponte Grande* (1933) toma a vida de modernista da década de 1920 para um balanço e já filtrado como passado, é radicalmente exposta a partir da negação mordaz dos modelos artificiais adotados e do ambiente cultural colonizado em que iniciou carreira. No caso de *UHSP*, a reflexão é bastante desigual e fracionada.

A obra é objeto de poucos estudos, mas é recorrentemente citada e usada como exemplo em variados textos e abordagens. Tanto no plano específico quanto no plano circunstancial, caberia dizer que apesar da repercussão tímida em face de outras obras do autor, há observações pontuais e sugestivas e de grande valia. Sem dúvida, o ensaio mais importante permanece sendo *Prefácio inútil* de Antonio Candido, que aparece desde a primeira edição de *UHSP*. Ali, o crítico pensa o relato como uma fusão entre os fatos da vida e o imaginário que alimenta a ficção do autor: “Aqui, tudo se mistura; o eu e o mundo fundem-se num ritmo de impressão pessoal muito peculiar, em que se perde, por assim dizer, a independência de ambos”¹⁵.

¹⁵ *UHSP*, p. 10.

A reflexão de Antonio Candido sobre o livro traz à tona a visão de um trabalho incomum com a memória, cuja escrita é uma forma de fazer presente não exatamente os acontecimentos, mas o próprio autor incorporado à escrita, não como personalidade modelar, mas um modo, uma forma de apreensão muito particular do mundo a sua volta, dando assim ênfase ao movimento da percepção do autor sobre os fatos e a vida:

O menino que aqui vemos crescer na casa paterna vai descobrindo o mundo como todos os meninos; mas, diversamente deles, guarda pela vida afora, no seu equipamento psíquico, as técnicas iniciais com que o descobriu. Impulso, emoção, fantasia, simplismo, birras permanecem na textura do adulto, cuja formação presenciamos. ‘Compreender’, no sentido de operação intelectual sobreposta aos dados da impressão, para deformá-los, é processo secundário na sua vida, pautada quase toda pelo desejo enorme de sentir, conforme as aspirações profundas.¹⁶

Neste sentido, *UHSP* parece ser um encontro entre o jovem e o adulto Oswald de Andrade, já que as marcas passadas permanecem no homem, o que o texto faz pulsar. Como o próprio Antonio Candido diz, a arte de Oswald de Andrade não é a arte da análise, mas de “deformação” que o escritor faz dos fatos objetivos.

Este modo de “incorporação” do mundo, supõe constante deslocamento do sentido estabelecido das coisas, para o menino que “resiste” no adulto. Esta forma de vida está amalgamada à própria arte: “Esta é uma das raízes da sua Antropofagia, a sua cosmovisão que assimila o mundo e os valores segundo um ritmo profundo, triturando-os, para que sobre, como bagaço, a peia do costume petrificador”¹⁷.

Outro olhar alentado é o de Mario da Silva Brito que escreve um breve texto, usado como “orelha”, a partir da 2ª edição de *UHSP*¹⁸. Nele, o historiador do modernismo brasileiro destaca a importância documental do livro, pois possibilita ao leitor a compreensão dos dados da formação de Oswald de Andrade, além do caráter opositivo do autor em relação ao que o cerca:

Por isso o livro é valioso instrumento para a exegese oswaldiana, além de ser, em si e por si só, obra literária altamente expressiva daquele temperamento indômito, em luta permanente consigo mesmo e o seu meio social.

¹⁶ *UHSP*, pp.10-11.

¹⁷ *UHSP*, p.14.

¹⁸ In: ANDRADE, Oswald. *Um homem sem profissão. Memórias e confissões. Sob as ordens da mamãe*. São Paulo: Globo, 2002.

Também, reitera o aspecto ficcional da autobiografia a partir das figuras femininas que dele participam “A francesa Kamiá, a bailarina Landa, a *poitrineira* Deisy, a dançarina Isadora Duncan”, que tornam o livro “um turbulento romance de amor”.

Outro texto que participa da última edição, “Tempo: invenção e inversão” (1990) de Décio Pignatari, não aborda *UHSP* enquanto objeto de análise ou consideração crítica, mas faz dele uma espécie de evocação do autor, como um depoimento de seu contato com Oswald de Andrade no período que antecedia o lançamento das memórias: “Boina: fora escalpelado, para uma raspagem subcutânea. Manta nos joelhos. Olheiras. Pele preguiçada, os dentes crescendo. Era maio, morreria cinco meses depois”¹⁹. Além disso, faz um traçado de sua personalidade, ressaltando aspectos como a “invenção”, a originalidade e o espírito transgressor.

O artigo “Um homem sem profissão: autobiografia, memórias, diário confessional de Oswald de Andrade” de Neide Luzia de Rezende²⁰, busca relacionar o livro aos outros gêneros confessionais “funcionalizados” pelo autor na ficção. A autora destaca os modos de composição, em que demonstra pontos de contato com sua obra de ficção, pois a matéria autobiográfica é “reelaborada” de modo a “estabelecer com o passado novas relações e atualizar o sentido”.

Em *Por que ler Oswald de Andrade*, Maria Augusta Fonseca dá vazão ao sentido mesclado das memórias, a fusão de planos, assuntos, procedimentos e junções, característicos da arte de Oswald de Andrade, assim como a relevância do trabalho que se faz com aspectos históricos e sociais do tempo relatado:

Misto de memória, confissão e diário, Oswald de Andrade comprimiu nessa última obra um valioso trabalho de escavação que emerge com fôlego do grande escritor. Há nas páginas de *Um homem sem profissão* pegadas significativas das importantes transformações da vida social brasileira e das mudanças que Oswald de Andrade operou no campo da linguagem literária, aliada ao sumo de sua personalidade exuberante ²¹

¹⁹ In: ANDRADE, Oswald. *Um homem sem profissão. Memórias e confissões. Sob as ordens da mamãe*. São Paulo: Globo, 2002, pp. 23-27.

²⁰ REZENDE. Neide Luzia de. “Um homem sem profissão: autobiografia, memórias, “diário confessional” de Oswald de Andrade”. *Revista de Letras, UNESP*, 43, pp. 109-124.

²¹ *Por que ler Oswald de Andrade*, São Paulo: Globo, 2008, p. 133.

Haroldo de Campos no já mencionado “Miramar na mira” trata *UHSP* sob dois aspectos: em um primeiro momento fala do ambiente em que as personagens que povoam *Memórias sentimentais de João Miramar*, alvos da sátira de Oswald, são mencionadas como: “figuras são basicamente extraídas do ambiente em que circulava Oswald na São Paulo anterior e contemporânea à Primeira Grande Guerra”²²; depois, dispõe *UHSP* em comparação estética com *Miramar*, especialmente a segunda parte, mais fragmentada. Para Haroldo, a “técnica cinematográfica”, uma constante na obra de Oswald, é utilizada em suas memórias, “a partir das últimas páginas” e “lhe devolve o ritmo acelerado[...]”.²³ A crítica do concretista busca focalizar as memórias em face da *estilística miramariana*.

Davi Arriguicci Jr. menciona as memórias de Oswald para compará-la à obra de Pedro Nava em “Móvil da memória”²⁴, em que diz que a “amalgama de impressões, em que se misturam lirismo e ficção”, faz com que a narrativa careça de uma organização mais detida sobre o passado. Antônio Candido retoma *UHSP* no ensaio “Oswald viajante”²⁵ em que aponta uma outra face do viajante, agora “numa viagem interior à busca das raízes de seu ser inquieto e agitado”, diferente da mobilidade estética que reveste sua obra de ficção e também de sua personalidade “devoradora”, de eterno movimento.

Silviano Santiago no ensaio “Vale quanto pesa (a ficção brasileira modernista)”²⁶ elabora uma reflexão sobre a posição do escritor brasileiro e o público leitor de ficção no Brasil. Na busca do “discurso ficcional” no romance brasileiro modernista, o crítico indica um escritor enraizado nas “grandes famílias brasileiras” e, por isso, detentor de um forte apreço pelo gênero memorialístico, especialmente os relativos à infância e adolescência. O fato é exemplificado a partir de autores como Carlos Drummond de Andrade, Cyro dos Anjos, Graciliano Ramos, José Lins do Rego e Oswald de Andrade. Os dois últimos, segundo Silviano, têm em comum o fato de publicarem livros memorialísticos de ficção no início da carreira e que serão retomados sob outro propósito, pois: “sentem necessidade, já na velhice de reescreverem o mesmo livro dado de presente na lembrança, só que agora sem a moldura conivente do ‘romance’: Um homem sem profissão e Meus verdes anos”²⁷. Daí, pensa sobre a

²² In: ANDRADE, Oswald de. *Memórias sentimentais de João Miramar*. São Paulo: Globo, 2012, p. 30.

²³ Idem, p. 54.

²⁴ “Móvil da memória”. In. *Enigma e comentário*. São Paulo: Companhia das letras, 2001.

²⁵ “Oswald viajante”, *Vários Escritos*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1977, p.51-56

²⁶ SANTIAGO, Silviano. “Vale quanto pesa. (A ficção brasileira modernista)”. In: *Vale quanto pesa. Ensaaios sobre questões político-culturais*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982. p. 25-40.

²⁷ Idem, p. 168.

“dubiedade do subversivo e conservador” nos “(des)caminhos do discurso memorialista da classe dominante”.

No ensaio “Oswald de Andrade n’O Pirralho”²⁸, Vera Maria Chalmers coloca em foco a atuação de Oswald de Andrade no semanário *O Pirralho*, em que informa e analisa excertos das primeiras versões de *Memórias sentimentais de João Miramar*. A proximidade faz com que o autor reutilize partes desta escrita para a composição das memórias e de certa forma dê novo significado à escrita desta época na composição do último Oswald:

Oswald de Andrade inova a escrita por manter uma linguagem normativa, um coloquialismo enxuto de erudição, enfim, uma prosa moderna dinâmica e quase clássica. Os episódios não aproveitados na redação final das *Memórias Sentimentais de João Miramar* aparecerão no livro de memórias, *Um homem sem profissão – sob as ordens de mamãe*, deixando manifesto o contágio do livro de ficção e da narrativa memorialista pela autobiografia, espécie de ur-texto, subjacente à sua escritura.

A comparação é de grande pertinência, pois possibilita o diálogo entre as narrativas de Oswald, a partir de suas publicações em jornal e sua assimilação em *UHSP*, o que é um forte indicativo de certas incorporações estéticas, abafadas no decorrer de seus livros, porém rearticuladas nas memórias como um pressuposto de sua própria arte.

Outra indicação relevante está no ensaio “Verdade tropical: um percurso de nosso tempo” em que Roberto Schwarz analisa as memórias do músico Caetano Veloso e o insere positivamente “ao lado dos congêneres literários ilustres como o *Itinerário de Pasárgada* de Bandeira e o *Observador no escritório* de Drummond, ou as memórias de Oswald de Andrade e de Pedro Nava”²⁹.

Por sua vez, *UHSP* traz um recorte bem delimitado do tempo de juventude de Oswald de Andrade. O relato autobiográfico, neste sentido, aproxima-se de um *retrato do artista quando jovem* ou de um *romance de formação*. Em ambos, a educação recebida e suas primeiras experiências estão no foco narrativo. Temas que subjazem motivos literários modernos estão presentes nas memórias como eixos articuladores.

Três destes temas marcam a narrativa como eixos: a cidade, a viagem e a paixão. O autor conta sua história familiar, a infância e adolescência, os modos de sociabilidade tendo como núcleo a cidade de São Paulo. Centro da narrativa, a primeira viagem à Europa que

²⁸ In: *Remate de Males*, v. 33, p. 91-111, 2013.

²⁹ In: *Martinha versus Lucrecia*. São Paulo: Companhia das Letras, p.53.

realiza, aparece como momento da transformação do protagonista. Por fim, a vivência das paixões redimensiona as descobertas iniciais para o sentimento trágico e para a experiência da morte. Há nestes eixos o movimento dialético entre o local e universal como articulador do processo do nascimento do escritor modernista Oswald de Andrade.

Por isso a obra, em sua forma, demonstra um movimento amplo e constante entre o geral e o particular, de modo a inserir-se em um quadro muito próprio à literatura brasileira, cuja síntese compreende tendências universalistas e particularistas³⁰. Ao mesmo tempo, na escolha dos temas e no desenvolvimento dos assuntos, posiciona-se criticamente, pois combina as contradições de significado histórico na singularidade do indivíduo no processo social.

Assim, pode ser compreendida como uma construção análoga ao conjunto de situações estéticas e artísticas do modernismo brasileiro. Por outro lado, recupera em grandes linhas a história brasileira entre o final do século XIX e o início do século XX. Este movimento mediado pela vida social e pelo imaginário cultural, em que se alternam em confronto o coletivo e o íntimo, traduz pela memória o residual e o emergente. Desta forma renova e atualiza, pois exhibe impasses, abre contradições, põe em jogo. Acredito que considerar as memórias apenas como discurso de um grupo familiar, promovido por um anseio de elite, seja uma redução.

Da outra ponta, penso no movimento desta narrativa em que Oswald cria e recria a história de sua vida, cujos episódios são narrados como fábula, articulados ao seu imaginário particular para, desta forma, reconhecer-se no passado e em sua própria arte. Daí o título *Fabulário*, termo usado pelo autor em *UHSP* para designar as histórias contadas pela mãe, mas que tem como um de seus significados indicar um caderno ou álbum de fábulas. A ideia é remeter a presença de *O perfeito cozinheiro das almas deste mundo* (1917-1919), parte constitutiva das memórias e, talvez, um moderno álbum de fábulas. Literariamente, uma alusão ao protagonista de *Educação sentimental* (1843-1845) do escritor francês Gustave Flaubert, Frederic Moreau que, ao regressar de Paris para a província, “de cabeleira”, carregava um álbum debaixo do braço.

³⁰ CANDIDO, Antonio. “Introdução”. *Formação da Literatura Brasileira (Momentos decisivos)*. São Paulo: Martins, 1969.

I. Poalha do tempo

Passos de um homem sem profissão

Um homem sem profissão – Memórias e confissões – I volume – 1880-1919 – Sob as ordens de mamãe (1954) constitui parte das memórias autobiográficas do escritor e jornalista Oswald de Andrade.³¹ O projeto do autor para suas memórias contava com quatro partes, a saber: a primeira, *Sob as ordens da mamãe*, em que trata da infância e sua formação como escritor; a segunda, *O salão e a selva*, em cujo centro estaria o modernismo e a Antropofagia; a terceira, *No solo das catacumbas*, focalizaria suas lutas políticas; por fim, *Para lá do trapézio sem rede*, o “encontro” com a última companheira, Maria Antonieta d’Alkmin.³² O propósito foi interrompido com a morte do escritor em outubro de 1954. O primeiro volume, objeto deste estudo, corresponde aos anos de 1890 a 1919. Essa narrativa heterogênea, “misto de memória, confissão e diário”³³, tem como fio a formação do homem, do artista e do intelectual.

O título atribuído, *Sob as ordens de mamãe*, justifica-se por trazer os anos de infância e os momentos iniciais do autor no jornalismo e no meio literário, embora as páginas de abertura situem o artista no seu tempo presente, anos de 1950. No rol de acontecimentos e de considerações que tece sobre sua vida estão: a cidade onde mora, a casa dos pais, a educação religiosa, a educação formal, a rede familiar, a figura do pai, a marcada e fundamental presença da mãe, o “sentimento órfico”, a convivência com a juventude boêmia de São Paulo, a entrada no jornalismo, as experiências sexuais, a passagem pela Faculdade de Direito do Largo de São Francisco, o círculo literário que frequentava também no Rio de Janeiro, encontros e desencontros amorosos. A maior parte desses temas nos remete ao cotidiano da

³¹ O título é o da primeira edição de 1954, publicado pela Editora José Olympio. Também, fragmentos foram publicados no jornal *O Estado de S. Paulo* entre outubro de 1953 e janeiro de 1954. O autor indica o ano de 1952 como início da redação do livro. Esta primeira edição será a referência usada no presente trabalho.

³² Segundo o autor em entrevista de 1954. ANDRADE, Oswald. “Perdeu o apetite o terrível antropófago”. Rio de Janeiro, *Manchete*, 17/04/1954. In *Os dentes do dragão*. São Paulo: Globo, 1990, pp. 226-230. Org. Maria Eugenia Boaventura.

³³ FONSECA, Maria Augusta. *Por que ler Oswald de Andrade*, São Paulo: Globo, 2008, p.133.

cidade de São Paulo, terra natal do artista, nos leva à primeira viagem de Oswald à Europa, em 1912, e a muitas outras questões que serão também abordadas no curso deste trabalho.

Além de ser compreendida como uma autobiografia, a narrativa pode ser vista também como mapeamento crítico do próprio tempo relatado, à feição de um relato histórico, social e cultural. Isso porque o autor, conjuga fatos de sua trajetória pessoal a episódios históricos, em que se destacam as primeiras transformações na cidade de São Paulo do final do século XIX ao início do XX, a partir do advento da industrialização e urbanização; e em que também se notabiliza seu testemunho presente e “acidental” na Revolta da Chibata. Há ainda o registro das agitações em grandes cidades europeias no período do pré-guerra; a proximidade e o envolvimento com a política local; a formação e convívio com importantes grupos literários. Além disso, são fatores de destaque o clima artístico e cultural de seu universo citadino, no eixo São Paulo- Rio de Janeiro, trazido por meio de relatos sobre o contato com personalidades, intelectuais e literatos como Monteiro Lobato, Olavo Bilac, Amadeu Amaral e João do Rio; a proximidade com o grupo boêmio de Emílio de Menezes; a convivência com as *troupes* de Giovanni Grasso, a presença do tio Inglês de Souza, o encontro e a ligação com a bailarina Isadora Duncan; os amigos boêmios de São Paulo; o nascer da amizade com Mario de Andrade. Fatos e temas que se fundem a traços significativos do ambiente, dos costumes e da paisagem no bojo das fortes mudanças do início do século XX.

Com isso em vista, tendo *UHSP*³⁴ como centro e objeto de análise, o foco do estudo também está no ambiente cultural e estético em que vive o jovem Oswald de Andrade, considerando o momento da escrita. Vale ressaltar que o período entre 1909 e 1919 compreende o início de seu trabalho como jornalista³⁵, e a fundação do semanário *O Pirralho* (1911), em que atua como editor, redator e colunista. É também correspondente do *Correio da Manhã* (1912), redator de *O Jornal da Faculdade de Direito* (1916) e do *Jornal do Commercio* (1916); colaborador na *Gazeta* (1918), e autor da coluna “Teatros e Salões” no jornal *O Diário Popular* (1909-1911). Além disso, relata outras importantes produções do

³⁵ Oswald de Andrade inicia sua carreira de jornalista por meio de uma reportagem sobre uma viagem do Presidente Afonso Pena intitulada “Pennando” para o *Diário Popular*, nos dias 13 e 14 de março de 1909. In: CHALMERS, Vera Maria. *3 linhas e 4 verdades*. São Paulo: Duas Cidades, 1976, p. 49-50.

período, a saber: uso de trechos descartados das versões publicadas de *Miramar*³⁶ e transcrição de alguns excertos de *O Perfeito cozinheiro das almas deste mundo*, diário coletivo de sua *garçonnière*, escrito entre os anos de 1917 e 1919³⁷. Tais produções são rearticuladas nas “memórias e confissões” do escritor e trabalhadas na construção narrativa de modos variados, como se verá adiante.

Como se pode observar pelas referências, *UHSP* é um livro composto de materiais diversos, fato que tem implicações no arranjo do texto. Pensada no seu conjunto, a princípio, a narrativa segue um fluxo linear, ancorada em temas relativos à sociabilidade do narrador em sua infância, pontuada pelas transformações da cidade de São Paulo e da própria sociedade brasileira³⁸. Em seu relato Oswald procura manter certa objetividade e distanciamento crítico: o mundo que o menino descobre é mediado pelos adultos ao seu redor, “sob as ordens de mamãe”, como destaca no subtítulo.

Na idade adulta, o ano de 1912 aparece como um marco na vida de Oswald, pois é o ano de sua primeira viagem à Europa (em janeiro) e da morte de sua mãe (em agosto). Depois desses eventos a narrativa toma outra feição. Antonio Candido, no “Prefácio inútil”³⁹, chama a atenção para a transição de uma composição mais sistematizada, que cede lugar para uma outra forma de observação:

Na primeira parte, quando a pesquisa do passado vai encontrar o próprio nascedouro das emoções, percebemos um trabalho atento da inteligência, organizando os dados da memória num sistema evocativo mais inteiriço. À medida, porém, que vai passando à idade adulta, e o material evocado corresponde a uma fase da personalidade já constituída, a elaboração

³⁶ *Miramar* remete ao protagonista da obra fundamental de Oswald de Andrade intitulada *Memórias sentimentais de João Miramar*, lançada em sua forma definitiva em 1924. Porém, as primeiras versões da obra são publicadas espaçadamente no período de 1916 a 1919. *Miramar* é também o pseudônimo utilizado por Oswald em algumas publicações em jornais, cartas e diários.

³⁷ *O perfeito cozinheiro das almas deste mundo*. São Paulo 1918-1919, teve sua primeira publicação em edição fac-similar em 1987 pela editora Ex-Libris. A edição conta com os ensaios de Mario da Silva Brito “O perfeito cozinheiro das almas deste mundo” (publicado originalmente no jornal *O Estado de S. Paulo* em 16/03/1968 e republicado em *Ângulo e Horizonte*. São Paulo: Martins, 1969 e *As Metamorfoses de Oswald de Andrade*. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, Comissão de Literatura, 1972) e de Haroldo de Campos, “Réquiem para Miss Cíclone, musa-dialógica da pré-história textual oswaldiana”. O diário adquiriu status de obra, de modo a compor o catálogo do autor em duas edições: a primeira de 1992 pela editora Globo que conta com os dois ensaios mencionados, além de orelha de Maria Augusta Fonseca; a segunda de 2014 também da editora Globo, tem adicionada o ensaio “O perfeito cozinheiro das almas deste mundo: diário ou ficção?” de Jorge Schwartz. Todas as edições contam com a transcrição tipográfica de Jorge Schwartz.

³⁸ Já nesta primeira parte, o texto traz trechos de cantigas e hino, poema, histórias fantásticas de um Brasil desconhecido, além do relato propriamente dito. Estas formas serão selecionadas e trabalhadas na análise.

³⁹ O texto de Antonio Candido está presente em *UHSP* desde sua primeira edição.

sistemática cede lugar a notação. O impressionismo se desenvolve, por vezes, de modo a superar a própria verossimilhança, fragmentando a realidade na poalha dos dados da sensibilidade e desta maneira dando acesso a um mundo tornado equivalente ao imaginário da ficção.

Aos poucos, o escritor nutre sua composição com trechos de diários, cartas, do diário coletivo *O perfeito cozinheiro das almas deste mundo*, além de fragmentos de sua própria ficção daquele momento, forjando um relato de variedade temática e mistura de gêneros. No percurso preparador da obra, algumas páginas de *UHSP* foram publicadas, sem identificação e apresentadas como crônica, na coluna semanal *Telefonema*⁴⁰ que Oswald matinha à época no jornal carioca *Correio da Manhã*. Tal procedimento é significativo, pois mostra também o aproveitamento do trabalho de jornalista e cronista na mescla dos materiais utilizados na composição das memórias. Uma parte deste material é adaptada às circunstâncias da narrativa, enquanto outras são transpostas integralmente, sem modificações.

Apesar desta divisão em dois momentos, o processo narrativo apresenta andamentos diferentes na elaboração de seus episódios. Aqui, uma breve descrição permitirá situar o leitor à ordenação de uma análise posterior.

Com isso em vista assinala-se que as primeiras páginas do livro funcionam como uma espécie de prólogo, na medida em que apresentam as circunstâncias do livro, o tempo presente do autor, suas motivações literárias, etc., de modo a colocar em relevo a “transição dos tempos” entre sua geração e a de seus pais. Esse trecho que corresponde aos três primeiros blocos do livro será analisado no primeiro capítulo do presente estudo.

Nesse andamento o autor passa ao relato autobiográfico⁴¹ propriamente dito. A narrativa, então, será arranjada por meio de episódios que mesclam elementos históricos aos costumes da época, tendo como centro de socialização o núcleo familiar, cumpridores de um cotidiano religioso, além de episódios como as primeiras viagens, os amigos, a escola e outras

⁴⁰ Oswald de Andrade escreve a coluna entre os anos de 1944 a 1954 de modo irregular, com interrupções e retomadas. Mantém o trabalho até às vésperas de sua morte.

⁴¹ Conceito oriundo do estudo da autobiografia realizado por Philippe Lejeune, o pacto autobiográfico é definido como “o engajamento de um autor em contar diretamente sua vida (ou uma parte, ou um aspecto de sua vida) num espírito de verdade” em que é concebida uma “narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, quando focaliza sua história individual, em particular a história de sua personalidade”. In: LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008, p.14.

atividades do dia-a-dia. Da primeira juventude, Oswald mostra seus contatos com o mundo boêmio e literário, e a primeira profissão. O relato, associado ao comentário pessoal, desenvolve-se em tom de crônica.⁴²

Em todo caso, a escrita sobre o passado convive com as considerações sobre o tempo presente, apontamentos sobre as modificações da cidade (trocas nos nomes e locais das ruas, lugares frequentados, eventos). Elenca nas situações apresentadas os amigos, empregados domésticos, comerciantes, ajudantes, professores, figuras públicas, etc. Inclui ainda trajetórias familiares paternas e maternas, oriundas de diferentes regiões do Brasil, por exemplo. Assim, temos um movimento manifesto tanto nos aspectos formadores da vida do narrador, quanto nas transformações que se processam na cidade onde habita.

A partir de um episódio decisivo - a primeira viagem do narrador à Europa em 1912 - o relato apresenta mudanças em relação à escrita que a precede. No caso, temos a predominância de uma memória construída por observações, descrições e detalhes significativos, voltada para a apreensão de paisagens. É como se o andamento narrativo incorporasse o “olhar viajante”⁴³. Este momento conserva a cronologia e mantém o relato no âmbito da experiência pessoal ainda identificada com o princípio da autobiografia propriamente dita. Progressivamente, percebe-se que esta parte das memórias desempenha uma função de transição entre a primeira parte e a segunda, anunciadas no prólogo como uma forja dialética em que se funde a matinada e a orfandade⁴⁴.

A seguir, o retorno da viagem e a morte de sua mãe são fatos que modificam por completo a composição narrativa. Dentre os vários aspectos, alguns saltam aos olhos: nesse movimento as personagens escapam ao mero relato dos fatos e ganham força ficcional, travestem-se em personagens clássicos da literatura (Laio, Jocasta, Otelo, Ofélia, etc.), associados a marcas de sua subjetividade. A essa altura do relato cresce em intensidade a linha dominante do sentimento trágico, pela vivência das paixões e pela ausência da mãe.

⁴² O tom de crônica a que me refiro supõe uma narrativa “[...] anedótica, tecida de pequenos sucessos, de episódios breves da família, de cenas de rua vividas por anônimos”. In: Bosi, Ecléa. *O Tempo Vivo da Memória: Ensaio de Psicologia Social*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003, p. 13.

⁴³ Antonio Candido, “Oswald viajante”. In: *O observador literário*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2004.

⁴⁴ “Este livro é uma matinada. Apesar de ser meu livro da orfandade. Em 1912, chegando de minha primeira viagem à Europa, e encontrando morta minha mãe, nos mudamos logo de moradia, eu e meu pai”. *UHSP*, p. 19. Estes dois termos são fundamentais para a compreensão das memórias. Posteriormente, a partir da análise, indicarei seus desdobramentos dentro da estrutura narrativa.

Tecnicamente a fragmentação acentua-se quando entram transcrições de diários, cartas e trechos de ficção, vazados numa linguagem em que flui o traço lírico e subjetivo. Isso deságua nos lances finais que levam ao romance amoroso de Oswald com a bailarina Carmen Lídia. Nessa última parte convergem os conflitos com seu pai e com sua primeira mulher, Kamiá. Na sequência dos fatos, um novo encontro amoroso com Deisi e o casamento *in-extremis*, com essa jovem normalista frequentadora da *garçonnière* da rua Libero Badaró. No tratamento do episódio o autor redimensiona sua experiência pessoal por meio da expressão subjetiva e faz equivaler a realidade e o imaginário. Esta equivalência, tendo em vista a obra de Oswald de Andrade, parece marcar o nascimento do escritor.

No conjunto, os materiais utilizados (diário, trechos de ficção, comentário, notação) somados aos procedimentos artísticos (colagem, fragmentação, cortes) fomentam a linguagem difusa de *UHSP*. Para dar conta desse processo de expressão e construção proponho três distinções narrativas dominantes: espacial, transformativa e romanescas.

História de juventude, da vida como arte

A parte inicial de *UHSP* sugere a dominante narrativa espacial, tendo como fundo a cidade de São Paulo. Esta é o centro em que se enraíza o narrador e sua família, o lugar de seu nascimento, das primeiras experiências e conhecimento do mundo.

Outro será o foco face à primeira viagem à Europa. Para o narrador a experiência tem função modificadora. Trata-se do confronto crítico entre realidades opostas (o provincianismo local e o universo da metrópole), o que atuará com força na constituição de sua arte. Assim, por um lado, evidenciam-se formas de existência diferentes de seu meio, projetadas através do sexo e das paixões, do sentimento de liberdade constituindo o ideal de uma vida ansiada. De outro, a ruptura drástica em sua vida com a morte da mãe, que resultará numa sucessão de desencontros e propiciará a vivência do sentimento trágico em relação à vida. A forma fragmentária, apoiada na construção ficcional e na reescrita dos diários, mostra o protagonista e a cidade transformados.

O que chama a atenção é o entrelaçamento destas três dominantes para a representação de sua história de juventude: a cidade, a viagem, as paixões. Nesse particular, a narrativa

aproxima-se do modelo do romance de formação⁴⁵, pois nela verifica-se a presença de elementos formadores (família, infância, primeira juventude), porém amparados em símbolos referenciais que constituem sua “educação sentimental”⁴⁶: o cosmopolitismo, o transitório e a sexualidade. Tais tópicos contribuem na fundamentação estética do artista moderno, assim idealizada por Oswald de Andrade.

Aqui valeria distinguir ainda dois aspectos: a ideia expandida da antropofagia oswaldiana como um modo de constituição do discurso e o traço confessional do relato. Importante lembrar que por ocasião do lançamento de *UHSP*, Oswald comenta critérios utilizados na composição das memórias. Em entrevista concedida à Radhâ Abramo, publicada em setembro de 1954, diz: “Faço omissões. Escrevo somente aquilo que teve importância na minha formação intelectual. Escrevo tudo aquilo que vem explicar a minha filosofia. Filosofia de antropofagista. Os outros volumes das Memórias virão pouco a pouco confirmar a minha tese de antropofagista”⁴⁷. É importante destacar que o tema suscitado, (cujo marco é o *Manifesto Antropófago* de 1928), será retomado em suas últimas produções de cunho filosófico,⁴⁸ como uma tentativa de interpretação de sua vida por este pressuposto.

Estas dimensões do passado e do presente no âmbito do relato encontram-se e dialogam, no sentido de “revogar a norma em benefício da aventura”, como uma constante de sua personalidade também neste viés. A leitura de Antonio Candido sobre o fundamento da antropofagia em Oswald também aponta para a relação vida e obra no autor:

Esta é uma das raízes da sua Antropofagia, a sua cosmovisão que assimila o mundo e os valores segundo um ritmo profundo, triturando-os, para que sobre, como bagaço, a peia do costume petrificador [...] Mas o certo é que

⁴⁵ Segundo Marcus Mazzari, *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister* [1795-1796] do escritor alemão Johann Wolfgang von Goethe cria o gênero ‘romance de formação [Bildungsroman] e tem como pressuposto, “[...] colocando no centro do romance a formação do indivíduo, do desenvolvimento de suas potencialidades sob condições históricas concretas”. Também, o confronto educativo entre o indivíduo, ainda não desenvolvido ou formado, com seu mundo exterior. “[...] motivos fundamentais do gênero, como os de Autonomia (formar-se a si mesmo), Totalidade (formação plena) e, por fim, no último parágrafo reproduzido, Harmonia (a ‘inclinação irresistível’ por formação harmônica)”. “Apresentação”. In: GOETHE, Johann Wolfgang von. *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*. 2a ed. São Paulo: Ed. 34, 2009, pp.9-14.

⁴⁶ Referência ao romance do escritor francês Gustave Flaubert *A educação sentimental*, publicado em 1870. A referência será retomada.

⁴⁷ In: ANDRADE. Oswald de. *Os dentes do dragão. Entrevistas*. Organização Maria Eugênia Boaventura. São Paulo: Globo, 2ª ed., 2009, p.385.

⁴⁸ Para o momento, destaco a tese: “A crise da filosofia messiânica”, escrita em 1950 (não publicada em vida) e a série de ensaios intitulados “A marcha das utopias” de 1953, publicados no jornal *O Estado de S. Paulo*.

abre o mundo da fantasia, onde se unificam a sua obra e a sua vida como prolongamento, no adulto, do menino que não quis perecer.⁴⁹

Por outro lado, como já referido, há o aspecto confessional do relato de *UHSP* que guarda uma dimensão importante na obra. Neste particular lembra-se que em outra entrevista, também de 1954, Oswald pensa vida e obra como uma forma de integralidade do próprio ofício de escritor, explicando: “Decerto fazem parte de minha obra. A vida e a obra de um escritor são a mesma coisa. Principalmente quando ele é sincero. Quando nada esconde”⁵⁰. A partir deste ponto de vista, *as confissões*⁵¹, relacionadas à narração da experiência íntima, direcionam a ênfase para o universo subjetivo do autor. Esta é outra razão para *UHSP*, que muda os rumos da composição, cria uma aparência cindida à narrativa e potencializa a expressão lírica.

Os aspectos mencionados trazem à tona a ideia de *vida como arte* – concepção corrente da literatura do período, embora este não seja o único aspecto a destacar. Mas, em vista disso, não é demais lembrar certa particularidade da geração de Oswald, posta em destaque por Antonio Candido ao tratar dos frequentadores dos salões da Villa Kyrial de Freitas Valle, em que sublinha: “[...] a estetização da vida, baseada na concepção segundo a qual o cotidiano deve transformar-se em obra de arte. De acordo com esta concepção, seria preciso não só fazer literatura e arte, mas viver como se a vida pudesse ser uma obra de arte e literatura”⁵². Este ideário, porém, tomará outro rumo em *UHSP*.

Uma resposta possível para a questão, pode estar na forma como o autor mais tarde vinculou vida e arte, ou seja, como efeito da indistinção entre as duas, o que em um outro

⁴⁹ “Prefácio inútil”, p. 14.

⁵⁰In. ANDRADE. Oswald de. *Os dentes do dragão. Entrevistas*. Organização Maria Eugênia Boaventura. São Paulo: Globo, 2ª ed., 2009, p.373.

⁵¹ Em primeiro momento os dois termos “memórias e confissões”, designação de gênero que Oswald atribui a *UHSP* se articulam como formas integradas, apesar da aparente distinção. Penso em memórias enquanto o levantamento de aspectos sociais e coletivos. Já o termo confissão, além de remeter à intimidade e individualidade, possui uma conotação em que acompanho a reflexão de Antônio Candido na análise que realiza sobre a obra de Graciliano Ramos: “O escritor que se realiza integralmente no terreno da confissão vê o mundo, sem disfarce, através de si mesmo. É o caso de Montaigne, Peppys e Amiel, que não precisam doutro meio para satisfazer a necessidade de dar forma às ideias e emoções”. In: CANDIDO, A. *Ficção e Confissão: Ensaios sobre Graciliano Ramos*. 3.ed. rev. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006, p.97. Este modo próprio de ver o mundo, sem as mediações da família e de seu meio, surge na narrativa, enquanto forma e conteúdo de confissão, no sentido da exposição direta de temas íntimos.

⁵² CANDIDO, Antonio. “A vida como arte”. In: CAMARGOS. Marcia. *Villa Kyrial. Crônica da Belle Époque paulistana*. Senac: São Paulo, 2000, pp. 11-14.

plano pode sugerir a combinação dos dados pessoais à organização estética. Ao analisar autobiografias de autores da literatura brasileira, no caso específico a de Pedro Nava, Antonio Candido uma vez mais fornece pistas importantes de análise, como o conceito de *transfiguração do dado básico*:

*O motivo dessa transfiguração do dado básico é sem dúvida o tratamento nitidamente ficcional, que dá ares de invenção à realidade, transpondo para lá deles mesmos o detalhe e o contingente, o individual e o particular. Confinado nos limites da sua memória, com a vontade tensa de apreender um passado que só lhe chega pelo documento e por pedaços da memória dos outros, o Narrador penetra simpaticamente na vida dos antepassados e dos parentes mortos, no seu ambiente, nos seus hábitos, e não tem outro meio de os configurar senão apelando para a imaginação. Desse modo, sobretudo em Baú de ossos, o relato adquire um cunho de fabulação e o leitor o recebe como matéria de romance.*⁵³

Apesar de serem obras distantes no tempo e nas realizações, o *cunho de fabulação* referido pelo crítico também pode ser aplicado para a análise das memórias de Oswald de Andrade. Para ficar em um exemplo, lembra-se o papel relevante do diário na constituição de *UHSP*. Diga-se, enquanto documento, aparece não através de uma exposição descritiva ou contextual, mas, por indicações de leitura, até se integrar por completo ao enunciado como fabulação. Como o próprio autor manifesta em “Objeto e fim da presente obra”, primeiro prefácio de *Serafim Ponte Grande*, publicado em 1926: “Transponho a vida. Não copio igualzinho[...] Tudo em arte é descoberta e transposição”⁵⁴. Volta-se aqui à importante questão anterior: como seria possível pensar, a partir do conceito de *transfiguração do dado básico*, a organização estética da narrativa de *UHSP*? E como o autor ao revisitar sua experiência [a matéria vida] a *transfigura* em arte [a matéria estética]?

Na obra, a variação de linguagem por meio de diversificados modos de composição e ritmos⁵⁵, acompanha as transformações sofridas pelo protagonista, individualmente e socialmente. Cada uma das dominantes da narrativa encontra ressonância na constituição de

⁵³ “Poesia e ficção na autobiografia”. In: *Educação pela noite*, p.60.

⁵⁴ “Objeto e fim da presente obra”. In: *Estética e política*, 2011, pp. 61-63.

⁵⁵ O termo “ritmo” ganhará amplitude na análise, especialmente quando colocamos em diálogo a perspectiva teórica de Antonio Candido: “O ritmo é uma realidade profunda da vida e da sociedade, quando o homem imprime ritmo à sua palavra, para obter efeito estético, está criando um elemento que liga esta palavra ao mundo natural e social”. Na análise posterior o conceito ganha amplitude e é pontual na leitura dos movimentos narrativos de *UHSP*. In: CANDIDO, Antonio. *O estudo analítico do poema*. São Paulo: Humanitas Publicações / FFLCH/USP, 1996, p.45.

sua imagem de artista moderno, cuja perspectiva faz equivaler arte e vida. Nesta direção, cabe verificar quais são os elementos da modernidade e do próprio modernismo brasileiro que constituem o retrato que o autor elabora para si.

Com isso em vista, para melhor compreender a estrutura de *UHSP*, assim como para entender o papel dos elementos que o constitui, é fundamental o estudo sobre os movimentos do narrador na obra, em seu “valioso trabalho de escavação que emerge com o fôlego do grande escritor”, como afirma Maria Augusta Fonseca. “Há nas páginas de *Um homem sem profissão* pegadas significativas das importantes transformações da vida social brasileira e das mudanças que Oswald de Andrade operou no campo da linguagem literária, aliada ao sumo de sua personalidade exuberante”⁵⁶. Tais pegadas, em que se vê uma consciência profunda e crítica do social e do estético, através da memória, podem ser vistas na mobilidade da voz narrativa. Com esta breve descrição e colocação de alguns pressupostos, passa-se então para o estudo, com foco no narrador, na direção do problema da tese.

Narrador a contrapelo

[...] nosso testemunho se torna registro da experiência de muitos, de todos que, pertencendo ao que se denomina uma geração, julgam-se a princípio diferentes uns dos outros e vão, aos poucos, ficando tão iguais, que acabam desaparecendo como indivíduos para se dissolverem nas características gerais da época. Então, registrar o passado não é falar de si; é falar dos que participam de uma certa ordem de interesses e de visão do mundo, no momento particular do tempo que se deseja invocar⁵⁷.

A reflexão de Antonio Candido sobre o passado, a partir do clássico *Raízes do Brasil* (1936) de Sérgio Buarque de Holanda, é um precioso ponto de partida para a presente reflexão sobre *UHSP*. A obra traz à baila dois pontos fundamentais: questões embrionárias do modernismo brasileiro direta e indiretamente e da própria história do Brasil. Neste sentido, há uma questão de base: a presença de um narrador crítico, que busca consolidar na linguagem preceitos que fazem parte de uma reflexão ampla, cujos fundamentos perpassam a história social brasileira e o movimento modernista. A obra incorpora, em tema e forma, aspectos,

⁵⁶ FONSECA, Maria Augusta. *Por que ler Oswald de Andrade*, São Paulo: Globo, 2008, p. 133.

⁵⁷ CANDIDO, Antonio. “O significado de *Raízes do Brasil*”. In: HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*, São Paulo: Companhia das Letras, 2016, p. 2.

visões e interesses deste tempo. O narrador articula este trânsito para indicar a nascente de transformações históricas e culturais.

Preliminarmente, é possível considerar o modo de seleção de assuntos e temas da narrativa, as diferentes formas de composição e andamentos do livro, e, principalmente, o ponto de vista do narrador, como indicativos de uma perspectiva dialética do universal e do particular, do coletivo e do individual e, pensando na especificidade de gênero do livro, do presente com o passado. A obra demonstra, desta maneira, sua participação na “ordem de interesses”, da qual extraí a particularidade de sua “visão de mundo”. Em conjunto, a maneira de expor por meio do contraditório é desenvolvida pelo narrador em diversas direções⁵⁸. Por este entendimento, *UHSP* parece ser uma obra coerente com o próprio modernismo brasileiro⁵⁹. Mas, de que modo? Para isso, busco uma reflexão sobre a figura do narrador com a intenção de levantar dados para a análise posterior e, também, como forma de indicar ao leitor os núcleos de observação do estudo.

Em termos teóricos, o narrador ocupa uma posição na narrativa. Neste particular, o ponto de vista é parte determinante. Segundo Davi Arrigucci⁶⁰, o ponto de vista é construído por um “conjunto de questões relativas ao problema do narrador, ou seja, da relação entre o narrador e o narrado, ou a enunciação e o enunciado”. Assim, implica em uma “visão de mundo”, questão em que se redimensionam os aspectos a serem tomados em consideração para a leitura da narrativa.⁶¹ Inclui-se ainda a perspectiva como um “prisma” construído por um longo tempo através das “experiências sociais” do sujeito, nos termos de Alfredo Bosi em “A interpretação da obra literária”. No plano da escrita, a perspectiva associa-se ao tom que

⁵⁸ É uma visão crítica que se alinha com a fundamentação de Maria Augusta Fonseca em *Palhaço da burguesia* [1979] sobre *Serafim Ponte Grande* e que pode ser verificada como uma característica estética presente na obra de Oswald de Andrade: “A perspectiva de mudança constante é ponto fundamental na obra, mantendo como estofo o processo transformador e contínuo da antropofagia – deglutição, assimilação, rejeição. É o movimento incessante que imprime dinâmica ao texto. Sua finalidade é crítica, o material – a língua [...] Desvinculando a palavra do clichê, virando a língua pelo avesso, criando novas imagens, força a ruptura do automatismo”. In: FONSECA, Maria Augusta. *Palhaço da burguesia*. São Paulo: Polis, 1979, p.126.

⁵⁹ Esta observação se fundamenta no raciocínio de Antônio Candido em “Literatura e cultura de 1900 a 1945”. Para o crítico, o modernismo brasileiro é um novo momento da dialética do universal e do particular, peculiar à experiência brasileira, a partir dos seguintes pontos: a libertação de recalques históricos; as deficiências vistas como superioridades; além da arte de vanguarda ser mais coerente com nossa herança cultural. In *Literatura e sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2014.

⁶⁰ ARRIGUCCI, Jr. Davi. “Teoria da narrativa: posições do narrador”. In: *Jornal de Psicanálise. Volume 31, nº57*. São Paulo, Instituto de Psicanálise, 1998. Pode-se acrescentar que o ensaio: “O ponto de vista na ficção. O desenvolvimento de um conceito crítico” de Norman Friedman é a base para o ensaio de Davi Arrigucci. In: *Revista USP*, São Paulo, nº53, p. 166-182, março/maio de 2002.

⁶¹ Idem, p. 20.

modula a expressão afetiva da palavra: “Mediante a perspectiva, a trama da cultura entra na escrita. Pelo tom é o sujeito que se revela e faz a letra falar”.⁶² Como já dito, *UHSP* é um livro narrado por andamentos diferentes, cujo conteúdo aparenta motivar o modo de construção.

Neste sentido, a voz narrativa desempenha um papel tão importante quanto os meios de observação do narrador e estão correlacionados à forma narrativa: “[...] Então, a ideia do ponto de vista é contar, de forma indireta, enumerando os acontecimentos sucessivamente por meio de uma voz narrativa, ou, então, apresentando fatos diretamente, mediante os agentes que viveram os acontecimentos postos em ação”.⁶³ No caso das memórias de Oswald de Andrade, além de oferecer ângulos de contemplação distintos, os movimentos do narrador realizam-se por diferentes materiais e mediações.

Por isso, tanto o tom quanto a perspectiva são fundamentais para a posição que o narrador ocupa dentro da narrativa. Entre o que é dito e o ponto de vista, há uma camada de interesse e intencionalidade, uma forma de seleção:

Escolher um ponto de vista é escolher um modo de transmitir valores. Isso demonstra que a técnica está articulada com a visão de mundo. Ela não é inocente e está articulada com os outros aspectos da narrativa, isto é, com os temas. Em geral, o uso de determinada técnica depende da escolha do tema, assim como o tema pode exigir organicamente determinada técnica.⁶⁴

Logo, a escolha do tema e a técnica utilizada são questões indissociáveis. Tal fato parece ser decisivo nas diferentes articulações que o narrador de *UHSP* constrói entre as partes narradas e em sua própria relação com o tema. O eixo a cidade, a viagem e o trágico justifica-se, assim, como um pressuposto estético reverberado pelo ponto de vista. Mas há outros movimentos que merecem atenção.

Há uma situação contextual importante. Entre os anos da redação das memórias, 1952 a 1954, Oswald encontrava-se doente, vivendo uma realidade de precariedade física e financeira. A própria descrição de si que realiza no início do livro, demonstra quanto a proximidade da morte é sentida de modo intenso: “Devo começá-las pelo início de minha

⁶² BOSI, Alfredo. In: *Céu, inferno. Ensaios de crítica literária e ideológica*. São Paulo: Editora 34, 2003, p.468-469.

⁶³ ARRIGUCCI, Jr. Davi. “Teoria da narrativa: posições do narrador”. In. *Jornal de Psicanálise. Volume 31, nº57*. São Paulo, Instituto de Psicanálise, 1998, p. 25.

⁶⁴ Idem, p. 20.

existência? Ou pelo fim, pelo atual, quando, em 1952, os pés inchados me impossibilitam de andar no pequeno apartamento que habitamos [...]”. O trecho sugere a construção das memórias associada à doença e velhice, instaladas no presente discursivo, que reforçam a figura do *moribundo*⁶⁵ no narrador e sua função para o sentido da memória em *UHSP*:

(...) no interior do agonizante desfilam inúmeras imagens – visões de si mesmo, nas quais ele se havia encontrado sem dar conta disso -, assim o inesquecível aflora de repente em seus gestos e olhares, conferindo a tudo o que lhe diz respeito aquela autoridade que mesmo um pobre-diabo possui ao morrer, para os vivos em seu redor. Na origem da narrativa está essa autoridade.

Tendo como tarefa contar sua vida, Oswald aproxima-se da figura clássica do narrador, segundo os termos do ensaio de Walter Benjamin. Nele o filósofo discute o papel central que o narrador desempenhava na sociedade, especialmente o gesto de reunir em palavra e sentido a experiência sedimentada através das narrativas:

Sabia-se muito bem o que era experiência: as pessoas mais velhas sempre a passavam aos mais jovens. De forma concisa, com a autoridade da idade, em provérbios; ou de forma prolixa, com sua loquacidade, em histórias; ou ainda através de narrativas de países estrangeiros, junto à lareira, diante de filhos e netos. Mas para onde foi tudo isso? Quem ainda encontra pessoas que saibam contar histórias como devem ser contadas? Por acaso os moribundos de hoje ainda dizem palavras tão duráveis que possam ser transmitidas de geração em geração como se fossem um anel?⁶⁶

Oswald de Andrade demonstra o sentido de transmissão da experiência a partir de uma compreensão da memória em termos mediados pelo aspecto individual e coletivo, de marcada expressão político-histórica: “A nossa geração integrara-se na consciência capitalista que gelara os velhos sentimentos da gente brasileira [...] Nossos pais vinham do patriarcado rural, nós inaugurávamos a era da indústria”. A maneira com que o comentário interpreta o sentido histórico de transmissão ajusta-se ao horizonte crítico de que parte o escritor. As narrativas servem não só para recuperar aquilo que lhe é peculiar, ou mesmo um traço distintivo da

⁶⁵. “O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”. In: *Magia e técnica, arte e política. Obras escolhidas I. Ensaaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1996, pp. 207-208.

⁶⁶ “Experiência e pobreza”. In: *Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo: Brasiliense, 1996, p.195.

personalidade⁶⁷, mas como as experiências de um tempo cujas mudanças podem ser sentidas⁶⁸.

Ainda no ensaio de Walter Benjamin, há outro grau de aproximação com duas figuras conceituais sobre o narrador clássico: a experiência transmitida pelo “camponês sedentário” ou pelo “marinheiro comerciante”. Em *UHSP* é possível ver em parte essa interlocução. Na primeira parte da obra, o narrador centra-se nas fontes de sua história, em que relata a família, sua cidade e a sociedade do tempo. Posteriormente, a partir do relato de sua primeira viagem à Europa, vê-se um narrador diferente, cuja linguagem aproxima-se de um sentido de observação pautado no transitório e no efêmero:

Para a sua personalidade, sabemos que foi decisiva a experiência da Europa, antes e depois da guerra de 1914. Na sua obra, talvez as partes mais vivas e resistentes sejam as que se ordenam conforme a fascinação do movimento e a experiências dos lugares⁶⁹.

A função transformadora da viagem, entre o encanto e a surpresa, é sucedida por uma radicalização no modo de narrar, por meio da fragmentação e mistura de vozes narrativas.

Esse processo corresponde-se com outra instância narrativa destacada por Benjamin, no caso, o narrador do romance moderno. Este está em busca de um sentido de experiência que se perdeu, mediante ao impacto dos acontecimentos que passa a viver. Segundo o autor: “Com efeito, ‘o sentido da vida’ é o centro em torno do qual se movimenta o romance. Mas

⁶⁷ Um pouco desta perspectiva que envolve a intenção biográfica pode ser vista no ensaio “Limites da biografia”, escrito por Antônio Candido: “Esta elevação do indivíduo à causa de situações complexas, que o envolvem, constitui a interpretação antropocêntrica, vulgar, sempre disposta a explicar por meio de nexos igualmente simples. Assim, gera a atitude quase partidária de atribuir a certas pessoas culpa ou mérito de processos históricos em que geralmente não passaram de atores privilegiados. Esta atitude de senso comum se encontra na base da velha concepção do *varão ilustre*”. CANDIDO, Antonio. In: *Remate de Males: Antonio Candido*, Campinas: IEL, 1999, pp. 63-65.

⁶⁸ Raymond Williams, na reflexão que realiza sobre o romantismo inglês, entre os anos de 1757 e 1827, relaciona as condições para a produção artística com o sentido estético das próprias criações, pois tal associação só é possível por meio de uma experiência “sentida” propriamente: “As mudanças que nós recebemos como registro eram vivenciadas, naqueles anos, pelos sentidos: fome, sofrimento, conflito, deslocamento, esperança, energia, visão, dedicação. O modelo de mudança não era apenas um pano de fundo, como hoje podemos ter a tendência de estudá-lo; era, ao contrário, o molde em que a experiência geral era moldada”. “O artista romântico”. In: *Cultura e sociedade*, p.55.

⁶⁹ CANDIDO, Antonio. “Oswald viajante”. In: *O observador literário*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2004, p.97.

essa questão não é outra coisa que a expressão de perplexidade do leitor quando mergulha na descrição dessa vida”⁷⁰.

Theodor W. Adorno retoma e desenvolve a questão no ensaio: “Posição do narrador no romance contemporâneo” (1954)⁷¹, no qual fala de “um paradoxo: não se pode narrar, embora a forma do romance exija narração”. Adiante explica “O que se desintegrou foi a identidade da experiência, a vida articulada em si mesma contínua, que só a postura do narrador permite”. De certa forma, verifica-se uma conformidade entre a reflexão teórica e o desenvolvimento narrativo de *UHSP*: o aspecto trágico do que vive parece estar concretizado nesta forma de narrar, esta, “desarticulada” das experiências formadoras.

A obra parece condensar a forma e o conteúdo em uma unidade contraditória para a construção crítica do “eu”. Uma cisão importante se dá na estrutura narrativa e reforça o contraditório. Como uma espécie de *Queda do Paraíso*, a narrativa fragmenta-se de modo a corresponder ao homem cindido que narra. A morte da mãe, o nascimento do filho Nonê, o fim-início dos casamentos e as decepções amorosas são os fatos que desencadeiam esta passagem. Dessa forma, passa do “tempo encantado” da aventura (o deslocamento, o cômico, o viajante) para o “tempo histórico” da tragédia (a perda, a morte, o sério), como nas “estórias romanescas de juventude”.⁷²

Por outro lado, o narrador busca recuperar o sentido das descobertas e não dar um sentido ao presente através da mera recuperação dos eventos passados. A própria epígrafe⁷³ deixa nítida a consciência da simultaneidade de tempos impressos no homem: o Oswald passado (descendente) e o Oswald presente (reencontro), mediado pelo sentido materno. O

⁷⁰“O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”. In: *Magia e técnica, arte e política. Obras escolhidas I. Ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1996, p. 212.

⁷¹ *Notas de Literatura I*. São Paulo: 34, 2003, p.56.

⁷² Northrop Frye em sua *crítica arquetípica* considera seis fases para a estória romanesca. A segunda é a “inocente juventude do herói”: “É amiúde um mundo da lei mágica ou desejável, e tende a centrar-se num herói jovem, ainda protegido pelos pais, rodeado por jovens companheiros (...) evocado como um tempo feliz perdido ou Idade de Ouro, é muito frequente a ideia de estar perto de um tabu moral, como o está por certo na própria estória do Éden.” In: FRYE. Northop. *Anatomia da crítica*. São Paulo: Cultrix, 1973, p.197. Como se vê tanto os fatos narrados como em algumas ideias recorrentes em Oswald de Andrade estão muito próximos de tal arquétipo.

⁷³ “À lembrança de meus antepassados

A meus descendentes

A MARIA ANTONIETA D’ALKIMIN
o reencontro materno”.

escritor presente encontra o jovem escritor no tempo mediado pela construção literária. A assimilação de procedimentos narrativos modernos, por meio de seu contato com as primeiras vanguardas do início do século, assim como o experimentalismo exercitado pelo grupo no diário coletivo, dentre outros fatores, são formas de restaurar o passado no relato. Mas não só. Junto aos acontecimentos pessoais, os históricos são pontuados.

O tempo relatado, por exemplo, está situado no período da instauração da Primeira República (1889 – 1930) e no período inicial da industrialização que se processa na cidade de São Paulo. Após a primeira viagem à Europa em 1912, inicia-se em 1914 a Primeira Guerra Mundial que terá fim em 1918. A maior parte do conteúdo narrado em *Sob as ordens de mamãe* tem seu fim no ano de 1919. Os fatos históricos fundamentais no século XX correm em paralelo às transformações do narrador. A contradição está também no tempo histórico: os contrastes entre o progresso e o atraso, entre as novidades do universo artístico e o advento da guerra, vê-se as mudanças externas aliadas a hábitos conservadores. E, nesta direção, a voz narrativa parece absorver as mudanças impactantes do período, enquanto dado “sentido”, e muda seu posicionamento. A linguagem acompanha uma experiência não só dos fatos, mas das ideias.

No texto intitulado: “As minhas memórias”, escrito em março de 1954, Oswald de Andrade demonstra parte dessa visão:

Minha vida tem sido um perigoso desafio à realidade, pois sou obrigado a viver nas coordenadas capitalistas em que nasci e nenhuma vocação mais oposta a isso do que minha. Tenho me arrastado miraculosamente por altos e baixos terríveis.⁷⁴

A percepção da inadequação de Oswald de Andrade é predominante no discurso que opõe a dominação capitalista à vocação revolucionária do escritor, tendo como abertura a significação arriscada da própria vida em face da realidade social que deve ser constantemente enfrentada. O herói está em constante sujeição, mediado pelas circunstâncias que o elevam e o rebaixam.

O texto mencionado acima, que tem como objetivo o comentário acerca de seu recém acabado livro de memórias, *UHSP* (àquela altura ainda não publicado), demonstra muito de sua personalidade instável e transitiva. O conjunto deve relacionar homem, tempo e sociedade e daí exhibe o forte traço da transição peculiar ao seu entorno: a procura da modernidade em

⁷⁴ “As minhas memórias”. In. *Estética e Política*. 2ª edição. São Paulo: Globo, 2011, pp. 203-205.

uma sociedade pouco avançada, arcaica em termos de comportamento social e quase rural em termos econômicos. O que o autor indica são os contrastes gerados pelas mudanças trazidas pelo progresso industrial e pelo capitalismo periférico, que em suas memórias adquirem um aspecto negativo, mas que encontram ressonância decisiva em sua própria formação. Por isso vê o texto como “documento”, testemunha da transitividade social e do tempo, em que se vê sujeito ao rebaixamento:

As minhas memórias como documento marcam a maior das transições. Nasci para o matadouro, criado num clima de boa-fé e de ternura inadmissível no mundo que ia encontrar. Deveria ter sido espezinado no primeiro tombo.

As diferentes formas de narrar, assim como a exposição das ideias, parecem seguir uma orientação dialética de composição, com o propósito de deixar latente o contraditório⁷⁵. Na primeira parte, o passado é tratado para que haja correspondência com o dado real, de modo a demonstrar, através deste movimento do narrador, o intercâmbio de experiências, pautado por considerações históricas, observações críticas de seu testemunho, um narrador que deseja demonstrar elos na passagem do tempo e cumprir um papel de continuidade. Já na segunda parte, o distanciamento se rompe e o caminho da ficção se abre para aquilo que se tornou experiência inenarrável, ou seja, aquilo que causa “perplexidade” e desorientação ao narrador do romance. Mas a divisão não deve ser vista de maneira estanque, mas considerada como um movimento próprio à composição do livro.

As considerações acima levam em conta o caráter moderno e modernista da composição de *UHSP*, pois o tratamento estético encontra eco no ponto de vista, na perspectiva adotada, na visão de mundo que lhe é própria e também de seu tempo.

Este modo de observação sobre sua própria história, presente em outros momentos da trajetória do escritor, parece considerar duas dimensões presentes neste *eu* que conduz o enunciado: a história individual e a história coletiva. Tal forma de composição não causa surpresa se considerarmos a estrutura dialética que dedica aos seus ensaios de reflexão filosófica e histórica, em chave marxista. Em ensaio de 1945, intitulado: “Informe sobre o

⁷⁵ Para Antonio Candido, “nunca procurou domar racionalmente o jogo das contradições. Viveu com elas e elas formaram os dois blocos opostos a que aludi e indicam certa incoerência, que, aliás, parecia não perturbá-lo. Com sua enorme força de vida ele sempre arrastou tumultuosamente as contradições não solucionadas. (...) como se dentro do iconoclasta irreverente da Semana sobrevivesse o orador oficial (que de fato foi) do Centro acadêmico da Faculdade de Direito, o XI de Agosto”. *Os dois Oswalds*. In: *Recortes*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p.37.

Modernismo”, Oswald supõe a dialética como alicerce de uma “moderna posição da Antropofagia”: “Hegel, no que tem de excelente, dizia que a contradição existe na raiz do próprio movimento. Vida é contradição, vida é conflito. E, na formulação dos atuais temas da Antropofagia, é a dialética o seu maior instrumento”⁷⁶. Neste ponto, a presença da dialética em *UHSP* encontra correspondência na crítica do modernismo e na própria história brasileira.

Paulo Arantes em *Sentimento da dialética*⁷⁷ toma como ponto de partida as considerações de Antonio Candido em *Formação da Literatura Brasileira*⁷⁸, especialmente a ideia de que há uma lei geral na mentalidade brasileira orientada pela dialética entre o localismo e o cosmopolitismo. Em linhas gerais, esta experiência intelectual surge por meio de “certa sensação de dualidade que impregnaria a vida mental de uma nação periférica”. Tal dualismo, estruturado historicamente sob as fundações colonialistas, traduz-se no intelectual como um “sentimento íntimo de inadequação”, pois “situado entre duas realidades, condenado a oscilar em dois níveis de cultura”, convive com uma ambivalência de base.

A dialética do local e do universal se expressa assim: “marcada pela tensão própria da dupla fidelidade ao dado local e ao molde europeu, um processo dual portanto de integração e diferenciação, de incorporação do geral para a expressão do particular”. Um alicerce que resulta ora em dilema, ora em solução.

Antonio Candido considera o modernismo, ao lado do romantismo, “fases culminantes de particularismo literário na dialética local e cosmopolita”⁷⁹. Porém, o primeiro, rompe o “diálogo secular com Portugal” e adquire uma originalidade nesta dialética: “Os nossos modernistas se informaram pois rapidamente da arte europeia de vanguarda, aprenderam a psicanálise e plasmaram um tipo ao mesmo tempo local e universal de expressão, reencontrando a influência europeia por um mergulho no detalhe brasileiro”⁸⁰.

Por este motivo, expandem e superam questões que são colocadas problemáticamente na formação de Oswald de Andrade em *UHSP*. O período entre o final do século XIX e os dois primeiros decênios do século XX, no qual transcorre a narrativa, traz diversos elementos,

⁷⁶ *Estética e Política*. 2ª edição. São Paulo: Globo, 2011, p.153.

⁷⁷ *Sentimento da dialética na experiência intelectual brasileira*. São Paulo: Paz e Terra, 1992.

⁷⁸ *Formação da Literatura Brasileira. Momentos decisivos*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1975.

⁷⁹ CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2014, p. 127.

⁸⁰ Idem, p. 129.

ainda incipientes, de conflito em relação aos modelos culturais de então, porém mediados por uma visão renovadora:

[...] o Modernismo representa um esforço brusco e feliz de reajustamento da cultura às condições sociais e ideológicas, que vinham, desde o fim da Monarquia, em lenta mudança, acelerada pelas fissuras que a Primeira Guerra Mundial abriu também aqui na estrutura social, econômica e política. A força do Modernismo reside na largueza com que se propôs encarar a nova situação, facilitando o desenvolvimento até então embrionário da sociologia, da história social, da etnografia, do folclore, da teoria educacional, da teoria política.⁸¹

Diante do exposto até aqui, este movimento não estaria no ponto de vista do narrador? Este não seria um problema de base do modernismo, principalmente em sua nascente - objeto de *UHSP* – e que estaria presente nas memórias como impasse e realização de seu autor?

Dessa maneira, o presente estudo coloca o seguinte problema: em que medida a narrativa de *UHSP*, sustentada pelos movimentos de seu narrador, incorpora a dialética local e universal? O narrador, por meio desta construção dialética, torna a obra coerente com o próprio modernismo? Oswald de Andrade utiliza como forma de contar a sua vida tal dialética, de modo a correlacionar aspectos individuais com a própria história brasileira?

Como hipótese inicial penso em *UHSP* como uma narrativa que, por meio da recuperação diversificada dos elementos históricos, retoma os pressupostos modernistas em suas fontes, mas também como forma de revisão crítica. Por essa razão, desempenha o papel de documento, pois traduz em elaboração estética os movimentos do passado, trazidos a partir de uma dimensão histórica que permite entrever dados decisivos deste momento de formação.

Quando Oswald de Andrade posiciona como centro de sua narrativa o ano de 1912, de sua viagem à Europa, alude a dialética do local e universal como forma de justificar duas transformações: a sua enquanto indivíduo e da própria história social. Assim, *UHSP* mostra o impacto das transformações em sua vida e como elas repercutem em sua obra. Daí o nascimento de sua “profissão” de sempre, a imagem do escritor moderno a partir deste imaginário, em que se equivale vida e arte.

Neste sentido, vê-se na narrativa um movimento que serpenteia em vários ângulos de observação. De certa forma, tal modo de narrar, mesmo em seus desníveis e indeterminações,

⁸¹ Idem, p. 129.

vai ao encontro dos valores modernistas. É neste ponto que podemos retomar a observação de Antonio Candido: contar o passado não é falar apenas de si, mas de uma certa ordem de interesses coletivos. Oswald, enquanto parte de uma elite “quatrocentona” contará sua história como “um homem sem profissão”, *a contrapelo*⁸².

Para isso, procurarei verificar através da análise como Oswald de Andrade situa esta problemática no livro, especialmente nas páginas iniciais, para depois buscar, a partir dos elementos externos e internos da narrativa, os desdobramentos deste movimento em *UHSP*. A seguir, faço um paralelo entre as páginas iniciais de *UHSP* e o “Prefácio” de *Serafim Ponte Grande*, como forma de demonstrar o ponto de vista crítico do narrador, e o sentido de revisão destes textos. Tal ponto de vista terá seus desdobramentos na forma estética do livro e no próprio substrato histórico que o sustenta.

⁸² Formulação célebre de Walter Benjamin em suas teses sobre o conceito de história: “Nunca houve um monumento de cultura que não fosse também um monumento de barbárie. E, assim, como a cultura não o é, tampouco, o processo de transmissão da cultura. Por isso, na medida do possível, o materialista histórico se desvia dela. Considera sua tarefa escovar a história a contrapelo”. In. BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito da história. *Obras Escolhidas I. Magia e técnica. Arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1996, p.225.

II. Enigma de um dia

Dialética da Matinada e Orfandade

A abertura de *UHSP* delimita o centro da narrativa, sugere temas e posiciona seu narrador frente a seu objeto de trabalho, a memória. O trecho inicial fornece pistas sobre fundamentos da narrativa: os tópicos e assuntos que mediam a perspectiva do narrador, o arranjo da composição, untada por diversos ritmos justapostos, expressos em tom mesclado de blague, de ironia, de tragicidade. Certos elementos encontrados nesta abertura têm suas fontes na tradição literária e formam parte do diálogo que Oswald de Andrade estabelece com tais referências. Para melhor especificação destas aplicações, assim como o modo de construção do autor, é necessária a análise das partes que compõem o conjunto. Este momento do estudo se deterá neste recorte, tendo em vista o desenvolvimento de aspectos contextuais do escritor e obra e o posicionamento do narrador.

O início das memórias de Oswald de Andrade está redigido em oito parágrafos distribuídos em três blocos de diferentes tamanhos. Aparentemente, funciona como uma espécie de prólogo. Nele, o autor dispõe assuntos caros à composição narrativa como um todo. Em sequência aparecem os seguintes temas: 1. a morte da mãe, a primeira viagem à Europa, o sentimento do trágico; 2. a trajetória e decomposição familiar; 3. a proximidade da morte; 4. a arte moderna e 5. as motivações para a escrita das memórias. Além disso, o título, subtítulo, e as epígrafes fazem parte de um conjunto significativo que serve não somente de amparo ou entorno, mas tem uma função de anúncio e sugestão do desenvolvimento posterior da obra, integrando-a enquanto *paratexto*⁸³.

⁸³ Conforme o crítico literário francês Gérard Genette: “[...] constituído pela relação, geralmente menos explícita e mais distante, que, no conjunto formado por uma obra literária, o texto propriamente dito mantém com o que se pode nomear simplesmente seu paratexto: título, subtítulo, intertítulos, prefácios, posfácios, advertências, prólogos, etc.; notas marginais, de rodapé, de fim de texto; epígrafes; ilustrações; errata, orelha, capa, e tantos outros tipos de sinais acessórios, autógrafos ou alógrafos, que fornecem ao texto um aparato (variável) [...]”. In: *Palimpsestos. A literatura de segunda mão*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras, 2006, p. 9. Tradução Luciene Guimarães e Maria Antônia Ramos Coutinho.

Não há nenhuma indicação de Oswald de Andrade que mencione o caráter preliminar do texto, porém nas linhas finais informa que o livro, propriamente dito, ainda não começou: “Pois, se é preciso começar, comecemos pelo começo”. O primeiro parágrafo de *UHSP* diz:

Este livro é uma matinada. Apesar de ser meu livro da orfandade. Em 1912, chegando de minha primeira viagem à Europa, e encontrando morta minha mãe, nos mudamos logo de moradia, eu e meu pai. Ao fechar o aposento dela, já com a casa vazia de móveis e pessoas, me ajoelhei para beijar o chão, no local onde mamãe falecera. Mas meu coração sorria para a vida. E assim foi durante largo período, até murcharem uma a uma as pétalas de esperança que a coragem, a idade e a saúde faziam vicejar.

Logo nas duas primeiras frases vê-se um esforço de definição da obra. Oswald de Andrade aparenta lançar mão do contraditório para caracterizar o livro. Os termos “matinada” e “orfandade” associam-se de modo opositivo, pois após o verbo ser (*é, ser*) vê-se a conjunção adversativa (apesar). Aparentemente, a construção torna o enunciado indeterminado. Atenta-se no trecho para o modo como usa os termos citados que parecem relevantes para o entendimento do texto, como se verá adiante, pois muito da forma articula-se em função do conteúdo. Na direção do contraditório, o narrador define sua narrativa por meio de uma articulação dialética, cujos termos são postos em tensão, entre *o que é* e *o que não é*. Antes de explicar este movimento, disponho algumas significações para os termos que, por sua vez, já trazem essa tensão.

O uso atribuído à palavra *matinada*, de modo geral, tem sua significação ligada a um momento inaugural ou ao amanhecer, como se justifica em sua raiz etimológica⁸⁴. Mas há outras significações que se juntam na complexidade assimilada pelo escritor, anunciada na abertura, incorporando ainda o sentido de algazarra, barulho. Aqui pode-se recorrer a sentidos do termo registrados no *Dicionário da língua portuguesa*, de António de Moraes Silva⁸⁵, em que se atribui à palavra *matinada* o significado de “estrondo, ruído”, oferecendo como exemplo de uso “matinada de bozinas, atabaques, chocalhos” e que, como também será oportunamente discutido, consigna sentidos do tema em *UHSP*. Associado ao termo há o verbo *matinar*, cujas definições assinalam o ato de acordar cedo ou convencer (“martelar com

⁸⁴ O *Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa* (2ª ed., vol.2, Lisboa: Confluência, 1967) de José Pedro Machado Segundo Francisco da Silva Bueno, indica que o termo *matinada* descende da forma latina *matutinus* (matinal, da manhã) ligado ao verbo *matinar*. Já Francisco Silveira Bueno menciona outra raiz: *matuta*, que remete a uma antiga divindade da mitologia romana, a deusa Aurora. *Grande Dicionário Etimológico Prosódico da Língua Portuguesa*, 5º volume. São Paulo: Lisa, 1988.

⁸⁵ SILVA, Antonio de Moraes. *Diccionario da lingua portugueza composto pelo padre D. Rafael Bluteau*. Volume 2: L – Z. Lisboa : Na Officina de Simão Thaddeo Ferreira, 1789.

razões para enfiar, e fazer adaptar inculcando”). Outro termo associado é *matinas* que designa “a primeira parte do Offício Divino, que os clérigos rezão”⁸⁶.

A utilização do termo *matinada* para definir o livro ganha força se o conceito for compreendido à luz do contexto de *UHSP*. Como a palavra ocupa um lugar central na narrativa, é importante atentar para sua função e desdobramentos. A palavra *matinada* pode ser considerada polissêmica em suas diversas conjunturas. No caso específico de *Sob as ordens de mamãe*, o termo guarda relação com os assuntos ali abordados: a liturgia católica, as festas e espetáculos “matinê”, os estrondos causados pelas primeiras descobertas, além de conotar uma manhã, o início de sua vida. A própria cidade de São Paulo, um dos pilares da narrativa, em momentos de reunião e festa, parte dos modos de sociabilidade específicos daquele tempo, pode trazer a lembrança refundida:

A fria São Paulo da garoa ainda festeja o mês de junho com o céu cheio de balões e noites iluminadas por fogos de artifício. São fogueiras nos quintais e quermesses nos largos das igrejas, patrocinadas pelas mulheres das famílias ricas em uma das raras atividades fora de casa⁸⁷

Outro significado está no universo da formação religiosa do menino Oswald, povoada por imagens e rituais católicos. Nas memórias, o autor conta que “a existência de Deus era um fato para meus pais”. Neste sentido, “matinas” pode ser uma forma de reminiscência e é possível que muito deste conhecimento que o autor possuía em relação às celebrações, festas e ritos estejam incorporadas a este imaginário literário⁸⁸. Por exemplo, quando o autor relata o cotidiano religioso da casa: “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”⁸⁹.

⁸⁶ Aqui um termo que pode ser recorrente no imaginário infantil de Oswald, associado aos rituais tradicionais da Igreja Católica. Considerando a formação católica tradicional de sua família, é muito provável que tenha tido contato com o termo. As matinas são os cânticos que compõe a primeira parte do *Ofício Divino*, também conhecido por *Liturgia das Horas*, que é a oração pública e oficial da Igreja Católica. Era uma obrigação para os clérigos e realizam-se entre a meia-noite e o levantar do sol. Hoje são denominadas como *Ofício de Leitura*.

⁸⁷ FONSECA, Maria Augusta. *Oswald de Andrade: biografia*. São Paulo: Globo, 2007, p.44.

⁸⁸ Rudá de Andrade, filho de Oswald de Andrade e Patrícia Rehder Galvão, a Pagu, relata que, por ocasião da visita do escritor francês Albert Camus ao Brasil em 1949, Oswald demonstra entusiasmo e lhe apresenta festas católicas da tradição como Festa em Louvor ao Senhor Bom Jesus de Iguape. “Carta de Rudá de Andrade”, In: CANDIDO, Antonio, *Vários escritos*, Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011, p. 92.

⁸⁹ *UHSP*, p. 26.

Por outro lado, o termo assemelha-se a *matinê*, assimilado do francês *matinée*, usado para designar festa ou espetáculo realizado à tarde, reservada às crianças. O próprio Oswald, duas páginas a frente, utiliza o termo *matinê* para contar a experiência de seu primeiro contato com o circo: “Levou-me ao circo que funcionava perto de casa [...] Era uma *matinê*”⁹⁰. Como se vê, a escolha do termo supõe, em face do que é narrado, ambiguidade.

De certo, *matinada* é uma ideia que subjaz a concepção do livro e da forma com que o autor constrói este momento inaugural. Os barulhos e ruídos das festas da infância e ao mesmo tempo a reclusão na casa por costumes religiosos talvez sejam as imagens mais vivas deste tempo inicial (ou primordial) que Oswald de Andrade narra de si.

Quanto ao conceito de *orfandade* o termo tem na base a significação de uma *falta* que no relato de Oswald estará sedimentada na morte da mãe, outro eixo da narrativa. Com seu “livro da orfandade” Oswald deixa exposta a marca trágica de sua vida que irá se consubstanciar no “sentimento órfico”. O próprio autor informa este aspecto central da narrativa de suas memórias:

As minhas memórias vão sair agora publicadas em primeiro volume, pelo editor José Olímpio. Trazem elas um sentido edipiano, particularmente o primeiro volume que se intitula ‘Sob as ordens da mamãe’. O livro todo revela sem dúvida um lado saudoso, marcado pela perda da minha mãe, D. Inez, irmã do romancista Inglês de Souza, que partiu uma semana antes de eu regressar de minha primeira viagem à Europa em 1912.⁹¹

Esta experiência lhe será essencial e marca de rupturas profundas, como seu “dissídio” com Deus. Porém, a ruptura é redimensionada. Em *UHSP*, explica a ideia de orfandade: “Crise de catolicismo, mais do que religião, pois tendo da Igreja a pior ideia, nunca deixei de manter em mim um profundo sentimento religioso, de que nunca tentei me libertar. A isso chamo de sentimento órfico. Penso que é uma dimensão do homem”⁹². Se num primeiro momento ela é compreendida como uma experiência negativa, posteriormente ela é assimilada e transformada em *conceito*, ou seja, a possível explicação que torna a experiência um traço que sobrevive no homem presente, não da mesma forma, mas transfigurada.

⁹⁰ *UHSP*, p.24.

⁹¹ “As minhas memórias”, 1954. In: *Estética e política*. 2ª edição. São Paulo: Globo, 2011, p.203.

⁹² *UHSP*, p. 44.

Em um texto escrito em 1954, intitulado “Do órfico e mais cogitações”⁹³, Oswald de Andrade parece estar muito perto deste sentimento, pois continua a elaborar o seu sentido por meio de perspectivas diversas: “De modo que, por toda a terra durante toda a História, ninguém conseguiu ofuscar essas três realidades religiosas – o Mito, o Rito, a Igreja. O sentimento órfico é o subterrâneo alimento onde vicejam essas ardentes necessidades irracionais”⁹⁴. Neste sentido, o termo orfandade denota inicialmente um sentimento ligado a este período de sua vida, como se vê nas memórias, mas é continuamente retomado como integrante de sua personalidade humana e artística.

Nesta primeira sondagem, os termos *matinada* e *orfandade* parecem desempenhar um papel conceitual. Entre eles situam-se dois eventos fundamentais: o retorno da viagem e o choque da inesperada morte da mãe. O autor desenvolve os termos de modo a *presentificar* este momento no enunciado, através da utilização de verbos no gerúndio (“chegando”/“encontrando”). Tem-se a impressão da continuidade deste passado no presente, trazida pelo movimento provocado pelos verbos escolhidos pelo narrador.

O sentido do transitório é colocado gravemente para marcar a força da perda. O encerramento deste tempo “sob as ordens de mamãe” é tomado por expressões e imagens sugestivas de um dilatado espaço vazio. A ausência da mãe é o esvaziamento de todo convívio (“Ao fechar o aposento dela, já com a casa vazia de móveis e pessoas”), sucedida por uma encenação da *queda* (“me ajoelhei para beijar o chão, no local onde mamãe falecera”). Como uma liturgia, o narrador coloca-se no quarto, espaço íntimo, para a dramatização da morte da mãe. Logo, a cena é interrompida por outro enunciado que reitera o contraditório (“Mas meu coração sorria para vida”) e recoloca a adversidade como princípio construtivo. As oposições se adensam, pois o movimento do narrador, ao fechar o quadro, é de retirada da exiguidade do quarto para qualificar o tempo posterior de modo oposto, como “largo período” (“E assim foi durante largo período...”). Então, deslocando significados aparentes, o universo de afetos sofre uma perda insubstituível, porém também traz a consciência de um outro começo.

⁹³ Segundo a organizadora, o texto manuscrito tinha a indicação para ser publicado no jornal *O Estado de São Paulo*. Manuscrito, a lápis, 13 folhas. Fundo Oswald de Andrade, Cedae, IEL-UNICAMP, Campinas. In: *Estética e política*. 2ª edição. São Paulo: Globo, 2011, p. 454. Organização Maria Eugênia Boaventura.

⁹⁴ Idem, p. 458.

No desenlace do parágrafo, a ideia de orfandade é retomada. Como uma fatalidade, a morte é trazida agora para seu próprio horizonte em um movimento de retração (“... até murcharem uma a uma as pétalas da esperança”), pois o presente discursivo reconhece a perdas não só daquele momento, mas inerentes à própria finitude (“que a coragem, a idade e a saúde faziam vicejar”). Como se vê, os objetos que dão circunstâncias à vida são colocados e compreendidos dentro dos limites do passado. Este primeiro parágrafo é fechado sob os signos da morte e da perda.

Outra questão está na construção vocabular. A partir da quarta frase, o vocabulário absorve o tom de lamento e a linguagem portentosa, comum no escritor em muitas de suas produções, ganham espaço. É possível considerar esta mudança na cadência narrativa como uma espécie de brincadeira irônica, no sentido de “plagiar” um diário de moças. Mas a utilização desta linguagem poder ser vista também por outro ângulo. O que pode parecer caricatural, também pode ser um traço distintivo, presente na atmosfera cultural *fin de siècle* do período de sua formação.

Antonio Candido discorreu em diversas ocasiões sobre o jeito “empolado” de Oswald ao recitar poemas ou discursar⁹⁵. Em depoimento, o crítico diz que o escritor podia ser visto como um homem que não existe mais, pois “era um homem na conduta ‘velho estilo’. Oswald tinha, os senhores são muitos novos, não sabem o que é isso, educação pré-guerra. Antes da guerra de 14, era uma educação completamente diferente”⁹⁶. Ana Luísa Escorel, filha de Antonio Candido, corrobora com tal impressão, ao se recordar das visitas do modernista ao pai:

Tinha três anos a mais que a avó, que o tratava cerimoniosamente de doutor Oswald, o senhor, e ele a ela de senhora também. [...]A avó, por sua vez, o conhecia de nome desde muito antes dessa convivência que o mostrava tão manso, não cansando de se surpreender com as maneiras e a polidez.⁹⁷

O fato de Oswald de Andrade pertencer a um tempo que não encontra contrapartida em seu presente pode indicar um uso consciente deste vocabulário que irá dar ensejo ao início do segundo parágrafo: “Eram também outros tempos”. No ensaio *A solidão dos moribundos*, o historiador Norbert Elias fala sobre a *linguagem sincera dos sentimentos*, tendo como

⁹⁵ “Digressão sentimental de Oswald de Andrade”. In: CANDIDO, Antonio. *Vários escritos*, Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011.

⁹⁶ Vídeo disponível no seguinte endereço eletrônico: https://www.youtube.com/watch?v=kLVM_w7_jO0.

⁹⁷ In: *O pai, a mãe e a filha*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2010, pp. 52-53.

pretexto de análise a proximidade da morte através da figura do moribundo. Para ele, a aplicação de certas expressões que podem soar como um clichê do passado, expressa também que o uso de termos convencionais para exprimir os sentimentos é uma forma de demonstrar “confiança implícita” em convenções linguísticas de sua sociedade e seu tempo. O que difere dos modos e costumes contemporâneos marcados pela informalidade que faz desconfiar de “uma série de padrões tradicionais de comportamento nas grandes situações de crise da vida humana, incluindo o uso de frases rituais, se tornasse suspeita e embaraçosa para muitas pessoas”⁹⁸ e pela “incapacidade de exprimir emoções fortes”.

Consciente da precariedade de sua vida no presente da escrita – pois afirma a perda da saúde e o avanço da idade – Oswald de Andrade, na abertura de *Sob as ordens de mamãe*, assemelha-se à figura do *moribundo* como dito anteriormente. A lembrança da morte da mãe, objeto central deste tempo que se propõe a contar, e a sombra e a morte, são fatos que aproximam o escritor de sentimentos firmemente enraizados. Expressões de aparência *passadista* demonstram um movimento de recuperação do passado também por meio da linguagem. É deste trabalho que o escritor realiza sua “escavação”, trazendo à tona objetos perdidos e vínculos de um tempo, fincados na expressão de sua subjetividade. Outra forma está na recuperação de sua própria produção do período, como veremos a seguir.

As questões de linguagem apontadas acima podem ser verificadas em uma das primeiras versões escritas de *Memórias sentimentais de João Miramar*, publicada em 1917 no semanário *O Pirralho*⁹⁹. O fragmento apresenta fortes semelhanças com o primeiro parágrafo de *UHSP* posto em análise. Aqui, a transcrição:

OFFERTORIO

Completei hoje 29 annos e pensei em ti com longa saudade.

Quando voltei da viagem que encerrou meu cyclo deslumbrado, tinhas partido. Não quiz Deus que eu visse radiar no teu rosto o divino perdão.

Desgraçado e inquieto assim fiquei. Não sei se o que fiz foi bem, se foi mal. Como me faltaste!

Por uma ambição que nunca me deixou, a de te dizer tudo sempre para ser perdoado e amado ainda mais, creança hoje sem ti – como era

⁹⁸ ELIAS, Norbert. *A solidão dos moribundos seguido de envelhecer e morrer*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001, p.35.

⁹⁹ “Primeira Página, Oswald de Andrade, *Memórias sentimentaes de João Miramar*”. In: *O Pirralho*, edição número 237. 12 de maio de 1917.

quando me tinhas no teu collo aos três annos e como aos vinte annos me tinhas ao teu lado – escrevi para ti as memórias do meu coração.

Nos dias desaparecidos da nossa velha casa, falava-te de meus projectos literários e dos meus sonhos de artista... Hoje offereço-te apenas um maço de confissões comovidas.

Perdoa-me e defende-me perante o Senhor!

O fragmento, colocado como ficção, apresenta um modo confessional dirigido à sua mãe. Segundo Vera Maria Chalmers:

Neste ‘Ofertório’ autobiográfico narrado pelo narrador-personagem João Miramar, [...] avulta a figura da mãe, incógnita, a quem são dedicadas estas ‘confissões comovidas’. Oswald de Andrade escreve em memória da mãe falecida na sua volta da Europa em 1912, expressando o conflito entre a culpa e a falta. A confissão exprime o pedido de perdão pelos erros da sua juventude, a ambivalência entre a fidelidade à sua educação sentimental e o desejo de aventura. Apesar de assinar J.M., o tom confessional revela o desejo da autobiografia e cria a expectativa no leitor de um relato intimista.

100

Assim como na abertura de *UHSP*, a viagem e a morte da mãe ocupam um papel central no fragmento, pois exprimem uma interrupção inesperada que desencadeia o fechamento precoce de um ciclo: (“Quando voltei da viagem que encerrou meu cyclo deslumbrado, tinhas partido”). A mudança de casa também é mencionada e a ideia do vazio surge por meio das reticências e a sugestão de que sua principal interlocutora afetiva: (“Nos dias desaparecidos da nossa velha casa falava-te de meus projectos literários e dos meus sonhos de artista...”) é uma ausência sentida na expressão do irreparável (“Hoje offereço-te apenas um maço de confissões comovidas”). Há similaridade na escolha vocabular por meio da linguagem adjetivada e metafórica (“divino perdão”, “memórias do meu coração”, “maço de confissões comovidas”). Tais semelhanças são reforçadas, por outro viés, na primeira epígrafe que precede o texto, um trecho do poema *Dualismo* de Olavo Bilac¹⁰¹:

não és bom nem és mau, és triste e humano

¹⁰⁰ Oswald de Andrade n’*O Pirralho*”. In: *Remate de Males* 33/1-2. Campinas, Janeiro/Dezembro de 2013, p.107.

¹⁰¹ O poema “Dualismo” na íntegra: “Não és bom, nem és mau: és triste e humano;/ Vives ansiando, em maldições e preces;/ Como se, a arder, no coração tivesses;/ O tumulto e o clamor de um largo oceano.// Pobre, no bem como no mal, padeces;/ E, rolando num vórtice vesano;/ Oscilas entre a crença e o desengano;/ Entre esperanças e desinteresses.// Capaz de horrores e de ações sublimes;/ Não ficas das virtudes satisfeito;/ Nem te arrependes, infeliz, dos crimes.// E, no perpétuo ideal que te devora;/ Residem juntamente no teu peito;/ Um demônio que ruge e um deus que chora. BILAC, Olavo. *Poesias*. Org. e pref. de Ivan Teixeira. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

.....
.....
E no perpétuo ideal que te devora,
Residem juntamente no teu peito
Um demónio que ruge e um Deus que chora.

A ideia contida no poema encontra ressonância no modo de estruturação do parágrafo de abertura das memórias de Oswald. Ali, os termos contraditórios são colocados em confronto, de modo que juventude e velhice, vida e morte, início e fim, autor e obra, são elementos indissociáveis que constituem uma história contraditória e complexa, fonte de tensão para o narrador. Já na epígrafe acima, o “dualismo” constitui uma natureza apaziguada pelo fato de ser parte da condição humana. Enquanto as oposições no primeiro estão internalizadas e incorporadas ao andamento narrativo, no segundo, até mesmo por sua disposição gráfica, permanecem como sugestão exterior ao texto. Deste modo, é possível entrever a gestação de temas e ideias que fazem parte do escritor Oswald de Andrade.

Outro movimento que pode ser mencionado está presente na compreensão que o narrador tem sobre o gênero memorialístico. Preliminarmente, o texto autobiográfico busca recuperar elementos do passado que sejam significativos para o *eu* que se coloca como centro da narrativa. Por isso, dada a proximidade na escolha de assuntos e temas, além da recuperação em parte da linguagem, há um fundo irônico, sugerido pela ideia de uma paródia que Oswald parece realizar de si mesmo.

Se os textos em questão guardam uma dimensão “séria”, no sentido de um relato trágico, há outra dimensão não no texto em si, mas na recuperação que realiza desta versão de Miramar. Neste sentido, este primeiro parágrafo de *UHSP*, além de ser regido por esta contradição em aberto mencionada, também realiza um outro tipo de recuperação do passado, pautada nesta dimensão “cômica”. Esta abertura, podendo ser compreendida como uma releitura paródica do fragmento de sua primeira ficção arquitetada-se, em forma e conteúdo, por meio do contraditório, ao modo de uma experiência moderna narrativa.

Para Adorno: “Quanto mais firme o apego ao realismo da exterioridade, ao gesto do ‘foi assim’, tanto mais cada palavra se torna um mero ‘como se’, aumentando ainda mais a contradição entre a sua pretensão e o fato de não ter sido assim”.¹⁰² O filósofo, no trecho, explica o trabalho do narrador na modernidade, guiado pela contradição. O emprego de uma

¹⁰² “Posição do narrador no romance contemporâneo” In: ADORNO, Theodor W. *Notas de Literatura I*. São Paulo: Duas cidades, 2003, pp. 55-63.

definição - do próprio livro - como abertura de uma narrativa autobiográfica indica a imprecisão do enunciado, ainda mais de um autor como Oswald de Andrade. Por tais razões, o primeiro parágrafo demonstra uma interioridade dialética em que os elementos que o compõem *são e não são* aquilo que aparentam. Para explicar, abro espaço para considerações teóricas, como forma de verificar sua presença no desenvolvimento da obra do autor.

Em sua análise sobre a Antropofagia, Benedito Nunes destaca esta maneira de assimilação e exposição artística de Oswald de Andrade:

No antropofagismo tudo é contraditório, e tudo é significativo por ser contraditório. Mitifica-se a antropofagia, e utiliza-se o mito, que é irracional, tanto para criticar a história do Brasil – para desmistificá-la – quanto para abrir-lhe, com apelo igualitarista da sociedade natural e primitiva, um horizonte utópico, em que o matriarcado, símbolo da liberdade sexual, substitui o sistema de sublimações do patriarcado rural.¹⁰³

Benedito Nunes sublinha a articulação dialética na obra de Oswald de Andrade, especialmente na tese *A crise da filosofia messiânica* (1950). Para o filósofo, Oswald opõe ali dois conceitos, o Matriarcado e o Patriarcado, como “totalidades sócio-históricas”, empregados de modo livre, “sem disciplina científica” para armar sua dialética “simplificada e simplista”. Por outro lado, esta abordagem está associada à sua retomada da Antropofagia nos anos de 1940 e 1950, como parte desta estrutura de pensamento. Pode ser vista também como parte do propósito de revisitação que o autor faz em torno das questões de sua formação:

Quando a ela retornou, representando a comédia do filósofo que sempre quis ser, e para, coisa tão ao seu gosto, dar resposta aos ex-companheiros de luta política, Oswald de Andrade apenas retomava por uma via tortuosa, e sem abdicar do pensamento dialético que o marcara, a inquietação metafísica, senão religiosa dos anos de juventude, que brotava de ‘seu fundamental anarquismo’¹⁰⁴

Por outro lado, há outra perspectiva desta dialética, que parte do modo de construção de suas obras literárias. Maria Augusta Fonseca, em ensaio¹⁰⁵ sobre o livro de poemas *Pau*

¹⁰³ NUNES, Benedito. *Oswald Canibal*. São Paulo, Perspectiva, 1979, pp.34-35.

¹⁰⁴ Idem, p.56.

¹⁰⁵ FONSECA, Maria Augusta. “Taí: é e não é - Cancioneiro Pau Brasil”. *Literatura e Sociedade*, São Paulo, n. 7, p. 120-145, dec. 2004.

Brasil (1925), fala do caráter “contraditório e paradoxal”, em “traços de ambiguidade e cisão” do Brasil daquele tempo, objeto desta poética. Isso se reflete no modo de expressão da própria obra. Para a autora, “o exercício poético de Pau Brasil” traduz o Brasil por meio da “miscelânea de vozes e pela parodia, mesclada à voz conflitante”.

Neste sentido, a visão que nasce da dialética do local e universal, fomentada pela experiência modernista, reverbera-se não só como assuntos, mas como forma estética.

[...] elegeu a língua falada como protagonista do canto, traduziu na forma poética essencialidades da arte de seu tempo, e fundiu em suas voltas uma leitura singular das assimilações e incongruências do país, do *é* e não característico da feição oscilante, do não adaptável local, justificando o móvel poético, ‘Como falamos, como somos’.¹⁰⁶

Por isso, a dialética entre o *é* e o *não* é incorporada como forma literária deste primeiro parágrafo de *UHSP*. Adiante veremos como esta estrutura se amplia, principalmente quando elementos da história brasileira passam a correr em paralelo à história do protagonista.

De toda forma, a viagem à Europa, como centro de uma transformação pessoal, é dialetizada pela morte da mãe. O passado retorna por meio de imagens fundamentais para Oswald. A linguagem aparenta incorporar a feição trágica dos fatos e os meios de expressão literárias do período, como se vê na comparação com o fragmento de *Miramar*. Porém, a forma utilizada e o modo de composição tornam o enunciado indeterminado, pois a aproximação sugere o recurso paródico, o que faz do narrador irônico e distanciado. É nesta acepção que se percebe não uma síntese, mas a organização discursiva enfatizando o contraditório, pois seus componentes têm e não têm aquela significação, cujas relações mantêm uma ambiguidade de base. Por isso, não é possível reduzir o foco narrativo a uma perspectiva unívoca, mas acompanhar seus desvios e implicações no desenvolvimento da narrativa. Assim, os termos *matinada* e *orfandade*, nesta primeira leitura, considerada a construção e contexto que surgem, possuem ao mesmo tempo uma conotação crítica e afetiva.

Nesta direção, abro duas observações sobre os procedimentos de construção estética. A primeira tem como base uma declaração de Oswald sobre um princípio que parece empregar em seu horizonte artístico. Diz o autor: “Toda minha vida se pautou por uma grande lealdade a mim mesmo. Minha luta sempre foi pela autenticidade. Fiz uma literatura sem

¹⁰⁶ Idem.

concessões”¹⁰⁷. A autenticidade de que fala o autor parece corresponder-se com a ideia de integrar vida e arte, de modo que sua literatura encontre na própria experiência empírica sua dimensão mais legítima.

Essa ideia, que a princípio renuncia a estética realista de construção literária, por meio da observação distanciada e analítica, indica um modo peculiar de apreensão do mundo. Antonio Candido compreende esta recusa da objetividade em *UHSP* como uma forma de integrar a fantasia à experiência:

Neste processo, o impressionismo corresponde à visão criadora do indivíduo que reduz o mundo a sua medida. Não espanta, pois, que esta não sirva para a dimensão de outros, e os contunda por vezes. Mas o certo é que abre o mundo da fantasia, onde se unificam a sua obra e a sua vida como prolongamento, no adulto, do menino que não quis perecer¹⁰⁸.

A segunda observação está na forma do relato de sua experiência pessoal. Apesar de ser uma autobiografia, para lembrar Mario de Andrade, há a forma estética, como condição necessária para a obra literária. Na verdade, a observação do escritor foi tirada da leitura da introdução que Antônio Arnoni Prado faz para seu livro: *Cenário com retratos. Esboços e perfis* (2015).¹⁰⁹ Diz o ensaísta:

Os diferentes aspectos desse descompasso se, de um lado, enxertam à consciência autoral o peso abstrato das ideias que não tem autores, alargam, de outro, a enumeração desordenada dos motivos circunstanciais, como se biografia e destino, o empenho moral e o caráter, a genialidade e o oportunismo, por mais decisivos que sejam, se convertessem em motivos a tal ponto determinantes que acabam dispensando o compromisso com o arranjo da configuração estética sem a qual – como assinala Mario de Andrade – a obra literária não poderá existir.

As mediações que o autor estabelece entre o dado histórico-social e a experiência individual podem ser consideradas pelo pressuposto artístico da escrita, a expressão esteticamente realizada daquilo que é *sentido*. Em concordância com Antônio Candido, a observação enviesada pelo “impressionismo”, na verdade, atesta a “visão criadora”, não só a transposição direta dos dados biográficos, ou seja, a integralidade do autor está subjacente na

¹⁰⁷ ANDRADE, Oswald de. *Os dentes do dragão. Entrevistas*. Organização Maria Eugênia Boaventura. São Paulo: Globo, 2ª ed., 2009. p.232.

¹⁰⁸ *UHSP*, p.13.

¹⁰⁹ PRADO, Antonio Arnoni. *Cenário com retratos. Esboços e perfis*. São Paulo: Companhia das letras, 2015, p.9.

arte de sua escrita, criando um sistema de correspondências que busca superar a observação distanciada.

Este limiar entre a experiência e sua organização expressiva em *UHSP* não é explorado como um retrato fidedigno do passado. Porém, este passado parece ser confrontado pelo narrador. Neste sentido, a observação não é imparcial, ou mesmo neutra a favor de certa veracidade. Pensando na constituição dos objetos da memória, abro considerações em torno de pressupostos estéticos pontuais para a análise da obra.

Segundo Ian Watt, por exemplo, o princípio da representação realista no romance aproxima-se da imagem do júri de um tribunal, pois:

[...] constitui um relato completo e autêntico da experiência humana e, portanto, tem a obrigação de fornecer aos leitores detalhes da história como a individualidade dos agentes envolvidos, os particulares das épocas e lugares de suas ações – detalhes que são apresentados através do emprego da linguagem muito mais referencial do que é comum em outras formas literárias.¹¹⁰

É justamente esta linguagem altamente referencial que Oswald refuta no relato autobiográfico de *UHSP*. Claro que é possível estabelecer graus de aproximação e distanciamento, porém o fator determinante está nas variantes construtivas, o que se traduz no descontínuo da narrativa.

Segundo Maria Augusta Fonseca, em *Memórias sentimentais de João Miramar* - obra com pontos de contato com *UHSP* -, a variação de linguagens e gêneros como forma de construção narrativa, indica um uso consciente e crítico da literatura e da própria língua. A verificação dos contrastes formais realizados por esta “dinâmica convulsa”, em que “há em cada fragmento um sumo da vida da personagem, um ângulo explorado, um traço expressivo, um modo de construir”¹¹¹, é também um problema de *UHSP*.

A “autenticidade” que o autor reclama para si, não encontra vazão na forma realista propriamente dita de escrita, cuja linguagem referencial enfatiza o detalhe e a análise, mas sim no movimento e no contraste. Nesta direção, a matéria da memória é burilada por Oswald de modo a fazer coincidir no texto o vivido e o sentido. O que foi “sentido” como *orfandade*

¹¹⁰ WATT, Ian. *A ascensão do romance*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996, p. 31.

¹¹¹ “Desafios de Miramar: o brasileiro no século XXI”. In: FONSECA, Maria Augusta. *Dois livros interessantíssimos: Memórias sentimentais de João Miramar e Serafim Ponte Grande (edições críticas e ensaios)*. Tese de livre-docência, USP, 2006, p. 488.

possui significados que o autor mobiliza em diversos contextos e situações de escrita. O termo, como dito, desdobra-se em conceito, porém não balizado por fundamentos filosóficos, mas funcionando em meio ao relato como uma “aventura” da ideia¹¹². Assim, adquire múltiplos aspectos, pois é colocado de modo ambíguo em contextos díspares. Tal aspecto tem suas raízes na sátira menipéia.

Mikhail Bakhtin, crítico russo da primeira metade do século XX, especificou conceitualmente o gênero misturado. Ele considera que, “a menipéia se caracteriza por uma excepcional liberdade de invenção do enredo e filosófica”, cujo conteúdo “é constituído pelas aventuras da ideia”, combinado com o questionamento do elevado e do sério, por meio de “cenas de escândalos, de comportamento excêntrico, de discursos e declarações inoportunas” para livrar “: (...) o comportamento humano das normas e motivações que o predeterminam”. Então, o discurso é objeto de constante revisão e desmanche, assim como as formas “acabadas”, que podem sugerir equilíbrio, linearidade e seriedade.

O que é característico na obra de Oswald permanece no trabalho de reconstituição das memórias, como a apreensão fragmentária, diversificada, e múltipla manifestada nos procedimentos de construção estética, por meio do recorte, da mobilidade de estilo, do descontínuo da forma. Esta organização discursiva e trabalho artístico permeia o próprio retrato que o escritor realiza de si mesmo. Isso dentro de uma perspectiva de que vida e arte caminham juntas como partes indissociáveis:

Mas o que faz o romance é a criação. É a restituição da vida sofrida pelo romancista (...) Quando a emoção se torna gesto, palavra... Converse com qualquer romancista de verdade e ele dirá a você que não tomou parte consciente na elaboração de suas figuras... São uterinas.¹¹³

A “reconstituição da vida sofrida pelo romancista” em *UHSP* é conduzida por um intrincado trânsito entre memória, confissão, autobiografia, diário e ficção. Percebe-se em parte a presença destas formas de modo mesclado, em parte fundidos ao romanesco (fugindo ao controle do relato objetivo), e criando uma mescla inusitada entre vozes da narrativa, procedimentos estéticos e construção dos enunciados.

¹¹² BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. São Paulo: Forense Universitária, 4ªed. 2008.

¹¹³ ANDRADE, Oswald de. “Sobre o romance”. In: *Ponta de lança*, São Paulo: Globo, 2004. O volume foi publicado em vida pelo autor no ano de 1945, pela editora Livraria Martins Fontes. O artigo foi originalmente publicado no jornal *O Estado de S.Paulo* em 12/08/1943, p. 4.

Parte deste procedimento estético pode ser visto na abertura do livro. Nela, avulta certa descontinuidade entre parágrafos, acentuadamente no primeiro e no segundo (apesar de serem parte de um bloco só). Cada grupo, e em alguns parágrafos, Oswald detém-se em um assunto, dando à composição um aspecto recortado e diverso. Além de filtrarem afinidades estéticas do autor, também atuam como indicadores de mediações não solucionadas, de impasses que perduram na memória do “homem sem profissão” e que conferem à narrativa uma feição lacunar.

Por isso, muitas questões decisivas na obra situam-se nas particularidades da escrita de Oswald de Andrade, na maneira pela qual o mobiliza elementos de sua formação literária e da arte que pratica, presentes em sua formação e também como são trazidos à tona na construção do texto. A forma com que o escritor retoma aspectos de seu tempo encontram ressonância nos modos de exprimir o que a memória traz e que são implicações pontuais para a leitura de *UHSP*.

Transições

O segundo parágrafo da abertura de *UHSP* demonstra o propósito de situar a figura de Oswald de Andrade em um tempo de transições densas. O tempo presente e o enunciado íntimo do narrador, já então dominante no primeiro parágrafo, abre uma fresta crítico-política. Os elementos históricos e coletivos, neste momento, parecem fundamentais para o ponto de vista narrativo. A forma cindida segue como estrutura, mas sob um outro aspecto:

Eram também outros os tempos. Basta um confronto entre a era familiar que nessa época começou a se decompor e a que sucedeu, colocar frente a frente duas gerações da família – a dos meus pais, seus irmãos e cunhados e a dos primos, que foi a minha.¹¹⁴

“Os tempos” de que fala o narrador remetem a uma pluralidade de passados balizados por sua história individual e pela própria história coletiva e social. Tanto que, na sequência, coloca em choque tais tempos por meio do elemento familiar. A ideia de *confronto* reafirma a seleção de pares contraditórios como modo de abordagem e também pontua a observação inquietante sobre o passado. Oswald, ao colocar em choque a sua geração e a de seus pais

¹¹⁴ *UHSP*, p.19.

para exemplificar um movimento da História, amplia o escopo de reflexão. Neste sentido, os termos “outros” referem-se a tempos distintos entre si. Mas é possível verificar outras conotações.

O narrador coloca em evidência os dois tempos da narrativa, também contrastantes: o passado, objeto da escrita, e o presente, processo de escrita. O centro do relato sobre o passado, colocado no primeiro parágrafo, é o momento em que se cruzam no fabular narrativo a descoberta e a perda. Antes da viagem de 1912, o autor elenca uma série de “descobertas”: a atuação como jornalista, a criação do semanário *O Pirralho*, de grande repercussão em certo meio intelectual da cidade de São Paulo, as amizades e amores que vive no universo da boêmia. Durante a viagem, em janeiro de 12, Oswald se depara na Europa com outros comportamentos sociais e visões culturais que seriam de vital importância para seu desenvolvimento posterior como artista, e na vida pessoal. Foi significativo o contato com a mentalidade cosmopolita de grandes centros, por onde passou, como Itália, Alemanha, Suíça, Inglaterra, além da França, com a fulguração especial de Paris.

O vigor dessas experiências em um jovem como ele foi arrebatador. Porém, o fechamento desta etapa coincide com outra descoberta: o sentimento trágico da perda. Como diz no decorrer de *UHSP*: “Dali para a casa e para a vida”./ Estava tudo acabado. Fechava-se brutalmente o ciclo maravilhoso[...]¹¹⁵. De alguma forma, é possível constatar a presença da *orfandade* na trama narrativa como parte de um movimento dialético entre descoberta e perda. Mas o presente também é um elemento integrante desse movimento do contraditório. Vale explicar. O ano de 1952 marca o início da redação das memórias. Neste tempo, o de um Brasil politicamente conturbado, do segundo mandato de Getúlio Vargas (1951-1954)¹¹⁶, que, associado às tensões da Guerra Fria, coloca em foco a oposição de dois campos distintos: a democracia e os remanescentes da ditadura.¹¹⁷ São Paulo já não possui aquela feição provinciana do relato de *UHSP*, já que àquela altura, a cidade industrializada era já é

¹¹⁵ *UHSP*, p.127.

¹¹⁶ 1954 é um ano de grande agitação política. O suicídio de Getúlio Vargas seria a culminância de um contexto tumultuado por diversas razões, dentre as quais destacam-se: a política desenvolvida por João Goulart à frente do Ministério do Trabalho; a controvérsia sobre o aumento do salário mínimo; as polêmicas em torno da entrada do capital estrangeiro, o manifesto dos Generais pedindo a saída do presidente; o atentado ao jornalista Carlos Lacerda; dentre tantos outros. A consulta detalhada destes momentos finais pode ser feita no livro *Getúlio [1945-1954]* do historiador Lira Neto. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

¹¹⁷ CHALMERS, Vera. “Panorama de Telefonema”. In: *Telefonema*, 2ª edição, São Paulo: Globo, 2007.

considerada uma metrópole.¹¹⁸ Nas palavras de Maria Arminda N. Arruda, a cidade protagoniza uma “nova modernização”, beneficiada pela criação de novas instituições¹¹⁹.

Na década de 50 Oswald de Andrade participa do debate literário, cultural e político por meio de variada atividade: escreve com certa regularidade as crônicas de *Telefonema*; participa do concurso para a cadeira de professor na Universidade de São Paulo com a tese “A crise da filosofia messiânica”¹²⁰; frequenta o Clube da Poesia e as reuniões no salão literário de Carmem Dolores Barbosa (movimentado pela nova geração de poetas); considera de fundamental importância a II Bienal de Arte Moderna no Ibirapuera, com a presença de artistas da vanguarda como Picasso, Léger, Klee, Braque, Munch, dentre outros; é homenageado Automóvel Clube de São Paulo em 1950 por seus 60 anos, sendo saudado por Sérgio Milliet. Porém, distante do tempo das agitações dos anos de 1920 dada a sua combativa e controversa trajetória, o escritor tem nesse momento um papel de relativa importância. Um episódio sobre a visita de Mario da Silva Brito à sua casa, com os irmãos Haroldo e Augusto de Campos e Décio Pignatari ilustra o isolamento já no final da década de 40: “A solidão em que Oswald vive mostra-se bem no presente entregue aos jovens que o visitam em 1949. Cada um dos quatro recebe um exemplar de *Poesias Reunidas O. de Andrade* – edição de duzentos exemplares numerados”¹²¹.

No período, o escritor encontrava-se doente, sujeito aos reveses de sua precária situação financeira e tomado pelo isolamento imposto por muitos de seus pares. Ele que tinha passado do fausto da sua vida aristocrática, à ruína financeira, depois de abraçar causas sociais, como militante comunista. Segundo Maria Augusta Fonseca, “Oswald carrega a vida entre o tudo e o nada”, tendo como consequência uma situação precária, pois:

Tudo se consome e voltam os apertos, as hipotecas, as novas investidas envolvendo agiotas e bancos. Muitos protestos rondam seu cotidiano. É frequente o entra-e-sai em escritórios escusos e situações humilhantes.¹²²

¹¹⁸ MORSE, Richard. *Formação histórica de São Paulo (De comunidade à metrópole)*. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1970.

¹¹⁹ As formas de atuação artísticas apoiadas em novas instituições como o MASP, o MAM, TBC, Vera Cruz, USP, TV Tupi, a imprensa, além da I Bienal de Artes Plásticas e da expansão dos meios de comunicação de massa. In ARRUDA, Maria Arminda do Nascimento. *Metrópole e cultura. São Paulo no meio do século XX*. São Paulo: EDUSC, 2001, p.52

¹²⁰ A íntegra da tese consta em: ANDRADE, Oswald de. *A utopia antropofágica*. São Paulo: Globo, 2011, 4ª ed.

¹²¹ As informações têm como base a biografia do autor. In. FONSECA, Maria Augusta. *Oswald de Andrade: biografia*, São Paulo: Globo, 2007. Capítulos 17 “O político e a utopia” e 18 “A borduna, a baba-de-moça e a poesia” [pp.290-325].

¹²² FONSECA, Maria Augusta. *Oswald de Andrade: biografia*, São Paulo: Globo, 2007. p.300.

O contraste que apresenta é imenso em relação ao próprio objeto de suas memórias, que são os anos de sua juventude. Nota-se uma coincidência de sentimentos, pois a *orfandade* relacionada às perdas da juventude parece reverberar no horizonte da escrita. Por outro lado, a lembrança e a memória, reavivadas como tema, combinam intrincados elementos de uma nova matizada.

No conjunto, o movimento reiterado de diferentes contradições sem síntese imprime ao enunciado certa proximidade (ainda que dadas as diferenças e natureza do relato) com o narrador-personagem de *Dom Casmurro*, Bento Santiago de Albuquerque (Bentinho) forjado por Machado de Assis, preocupado em “atar as duas pontas da vida, e restaurar na velhice a adolescência”. O autor do romance *Dom Casmurro*, publicado no ano de 1900, é certamente uma importante referência para Oswald de Andrade, sendo objeto de comentários positivos em *UHSP*. Assim rememora a literatura de sua formação, ao traçar seus “ideais de escritor”: “A não ser Machado de Assis e Euclides da Cunha, nada nela [a literatura brasileira] me interessava”¹²³. O parentesco com Machado de Assis foi anteriormente ressaltado no ensaio de Joaquim Alves de Aguiar intitulado “Sob as ordens de mamãe: aspectos da pedagogia doméstica em *Dom Casmurro*”.¹²⁴ Um dado que o ensaísta destaca é especificamente a proximidade temática entre os dois:

[...] *Dom Casmurro* é um romance de família. A educação de Bentinho é mais sentimental do que escolar [...] / Bentinho, portanto, se forma para a vida doméstica, mais que a pública, e *Dom Casmurro* acaba figurando um romance de moça protagonizado por um rapaz.

O comentário de Joaquim Aguiar tem como interlocutor um ensaio de Roberto Schwarz, “A poesia envenenada de *Dom Casmurro*”¹²⁵, para quem a primeira leitura remete a uma “crônica de saudades”, sentimental, “com o propósito ornamental”, que faz parte de uma educação aos moldes patriarcais. Considerando o título deste primeiro volume das memórias de Oswald, *Sob as ordens de mamãe*, o falsear do enunciado, a presença central na formação

¹²³ Algumas páginas adiante, a admiração é contrastada pela nota irônica: “Como bom preto, o grande Machado o que queria era se lavar das mazelas atribuídas à sua ascendência escrava. Fazia questão de impor rígidos costumes à instituição branca que dominava”.

¹²⁴ Aguiar, Joaquim Alves de. “Sob as ordens de mamãe: aspectos da pedagogia doméstica em *Dom Casmurro*” “In: Andréa Saad Hossne e Outros (Org.). *Ficções: leitores e leituras*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001, v. 1, p. 151-173.

¹²⁵ Schwarz, Roberto, “A poesia envenenada de *Dom Casmurro*”. In: *Novos Estudos CEBRAP* Nº 29. Março de 1991, pp. 85-97.

de escritor e, como mencionado, a metáfora passadista que fecha o primeiro parágrafo, o paralelo entre as narrativas é de grande pertinência. Neste sentido, o viés paródico associa-se à sinceridade confessional.

A presença de Machado de Assis em *UHSP* pode ser percebida principalmente na reflexão crítica que Oswald expõe em torno da história literária. Mas também aparece de modo indireto, por meio de alusões às formas literárias, temas e situações ficcionais do autor. Somados, evidenciam uma linha de continuidade e uma forma de incorporação, colocados nas memórias como elemento formador.

Outro ponto de observação importante para análise está no uso do termo *decompor*, usado para expressar a passagem de uma geração familiar a outra. Em outra situação, e por outras razões, por exemplo, Roger Bastide em artigo publicado em 1941, por ocasião da publicação da segunda edição de *Os condenados*¹²⁶, confere um valor surpreendente à obra e ao mesmo tempo torna claro um sentimento de época. Para o crítico, Oswald introduz a “sensibilidade moderna” no romance brasileiro, o que indica um marco:

É o fim de uma certa concepção do amor, e o ponto final de uma época que começou com Machado de Assis. Machado é a introdução do amor romântico no interior da família burguesa brasileira; Oswald é a decomposição desse romantismo amoroso.

Esta ideia de “decomposição” que Oswald emprega em sua ficção primeira, aproxima-se da análise crítica que o narrador propõe nestes primeiros movimentos de *UHSP*. Por isso, a criação literária encontra nos fatores externos, elementos que se processam por diferentes mecanismos da arte para a sua reorganização em outro sistema formal. Ainda segundo Bastide, “a família brasileira, a antiga família patriarcal, passada da Casa Grande para o sobrado urbano, onde ela se decompõe. [...] Em todo caso, este livro (refere-se a *Os condenados*) examinado como documento e não mais como obra de arte, é o ciclo machadiano que se encerra: [...]”. A ideia de transição entre um ciclo e outro, que o crítico assinala em termos literários e sociais, é o mesmo que o narrador utiliza, porém em termos históricos e familiares.

¹²⁶ “Os condenados de Oswald de Andrade”. In: *O Estado de S. Paulo*, 07 de junho de 1941.

Outro aspecto a merecer destaque na memória, exposto por Oswald, está no modo de abordagem dos problemas: o passado, não como matéria acabada, mas como matéria viva e por isso *confrontada* pelo narrador. Segundo o historiador E.P.Thompson, o testemunho sobre um tempo tem sua importância “não em seu apego aos fatos, mas em sua divergência com eles, ali onde sua imaginação e o simbolismo desejam penetrar”. Neste entendimento, recuperar o passado é uma forma de imaginá-lo e integrá-lo ao presente sob outras circunstâncias, para perceber:

como eles são vivenciados e lembrados pela imaginação. E parte da história, aquilo que as pessoas imaginam que aconteceu, e também o que acreditam que poderia ter acontecido – sua imaginação de um passado alternativo e, pois, de um presente alternativo -, que pode ser tão fundamental quanto aquilo que de fato aconteceu.¹²⁷

Considerando o período do relato de *UHSP*, pode-se falar de uma conjuntura acentuada de indefinição de padrões e valores sociais. As considerações que revestem as ideias em torno da transição e da decomposição (fator melancólico nos termos indicados anteriormente) são justificadas no condicionamento geral (geração) e no exemplo particular (familiar). Se, por um lado, trata-se do período de formação de Oswald de Andrade, em que se mostra a dinâmica da assimilação de um importante repertório pessoal, por outro representa um período de ampla transição social e econômica na vida do país, capaz de nele reconfigurar, também, modos de sensibilidade em diversos níveis.

No período focalizado, entre o final do século XIX e os dois primeiros decênios do século XX, Oswald de Andrade testemunhou um mundo que se abria para transformações radicais. Em *História do Modernismo Brasileiro. Antecedentes da Semana de Arte Moderna*, Mario da Silva Brito ilumina um conjunto de situações encontradas pelos artistas do modernismo brasileiro, ressaltando a singularidade, a amplitude das modificações que ocorriam e das situações enfrentadas:

O século vinte daria coordenadas absolutamente inéditas ao mundo. Provocaria transformações radicais e profundas. Sob seu signo, registra-se o apogeu da época industrial e técnica, a formação da alta burguesia e do proletariado, o estabelecimento organizado do capitalismo.¹²⁸

¹²⁷ THOMPSON, P. *A voz do passado. História oral*. São Paulo: Paz e Terra, 1998.

¹²⁸ BRITO, Mario da Silva. *História do modernismo brasileiro. Antecedentes da Semana de Arte Moderna*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971, p. 23.

Além da Primeira Grande Guerra Mundial (1914-1918), segundo o ensaísta, nasce no horizonte desta geração, por meio da forte imposição do fator técnico-industrial, uma mentalidade progressista, cuja bandeira ideológica tem como fisionomia a multiplicação dos meios de transportes, a produção em larga escala e rapidez dos processos perceptivos. O aumento da competitividade econômica repercute em fortes desequilíbrios sociais, dos quais se adensam lutas e uma pluralidade de reivindicações. Tal instabilidade propicia uma reconfiguração política em que se vê a Revolução Russa de 1917 e a plataforma fascista de Mussolini em 1919¹²⁹.

Nesta mesma direção, o historiador Eric Hobsbawm reconhece o mundo anterior à Primeira Guerra como “um período de progresso material, intelectual e moral quase ininterrupto, quer dizer, de melhoria nas condições de vida civilizada [...]”¹³⁰. O sentimento de transição e contraste parece uma condição dos “outros tempos” a que se refere Oswald no parágrafo em análise. Ainda, segundo Hobsbawm: “Para os que cresceram antes de 1914, o contraste foi tão impressionante que muitos – inclusive a geração de pais deste historiador [...] recusaram a ver qualquer continuidade com o passado”¹³¹. Como se vê, o sentido de transição, em distintos planos, parece nortear esta geração em sua perspectiva sobre o tempo.

Outro exemplo significativo, que ajuda a entender o problema na sua extensão e complexidade, é trazido por um dos fundadores da revista *Klaxon*, Rubens Borba de Moraes, participante do grupo modernista¹³², que ao lembrar-se de suas primeiras viagens à Europa não deixa de observar diferenças entre o mundo antes e depois do advento da Primeira Guerra. Assim, escreve: “As viagens de meu tempo de menino, antes da guerra de 1914, eram diferentes das de hoje. Quando fui para a Europa em 1908, não se tirava passaporte nem qualquer documento de identidade”. E isso o leva a refletir mais adiante sobre o controle imposto em nome da segurança, já sob diretrizes impensáveis:

Havia uma liberdade que só podem avaliar os que viveram antes de 1914. Não há dúvida que foi a guerra que começou a tirá-la. A conflagração obrigou os governos arrancar dos cidadãos uma porção de privilégios e

¹²⁹ Idem, p.23-24.

¹³⁰ HOBBSAWM, Eric. *Era dos extremos. O breve século XX. 1914-1991*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995. p. 22.

¹³¹ Idem, p.30.

¹³² Mario de Andrade em “O movimento modernista” (1942) lembra-se de Rubem Borba nos tempos “heroicos” do Modernismo: “E a falange engrossando com Sérgio Milliet e Rubens Borba de Moraes chegados sabidíssimos da Europa... E tocávamos com respeito religioso, esses peregrinos confortáveis que tinham visto Picasso e conversado com Romain Rolland”. In: *Aspectos da Literatura Brasileira*. São Paulo: Martins, 1974, p. 237.

liberdades conquistadas lentamente através dos séculos. Surgiu um fator novo na vida das nações: a segurança nacional. Criou-se uma enorme burocracia para controlar a vida dos indivíduos.¹³³

Estas transformações que se dão em termos mundiais refletem-se no Brasil adaptadas aos problemas específicos e locais. Por aqui, no começo do século XX, a abolição da escravidão era fato recente, assim como o quase concomitante advento da Primeira República. O desenvolvimento de centros urbanos e os primeiros passos da industrialização são questões de forte impacto na vida da população e vistas como fatos da *modernização*, de mudança no comportamento do capital. Muitos assuntos daí recorrentes, foram absorvidos e transformados no imaginário literário do próprio Oswald. O crescimento da cidade de São Paulo e os elementos de modernização do país correm em paralelo à sua formação. Fatos desconhecidos da cidade como a eletricidade, instituições escolares, o cinema, a imigração, novas organizações políticas, dentre outros, repercutem na vida de todos. Ao mesmo tempo, o país permanece com atrasos de base, mantendo condições de trabalho similares às da escravidão, reproduzindo a mentalidade conservadora no âmbito social e reafirmando mediocridades no campo cultural.

A infância de Oswald em São Paulo, passada em grande parte na rua Barão de Itapetininga, recebe destaque no relato, pondo em foco esse movimento acelerado e descompassado das transformações, para o bem e para o mal, trazidas por configurações sociais e culturais novas, como a nascente industrialização e o consequente advento da imigração:

O começo do século XX traz mudanças no perfil da cidade de São Paulo, mas pouco altera a estrutura de caráter rural [...] Os avanços abrem alguns caminhos. Sem o braço do escravo para a lavoura, tenta-se redimensionar a questão da mão-de-obra. Por outro lado, os novos interesses do capital deixam vislumbrar uma possibilidade de avanço no campo tecnológico. Abre-se espaço para a implantação da indústria no país. O intuito é modernizar o mercado [...] Com tantas pessoas recém-chegadas e de nacionalidades tão diferentes, a cidade aos poucos começa a alterar sua antiga feição. Tudo se modifica: o comércio, a indústria, a relação social, os hábitos culturais e a própria linguagem cotidiana¹³⁴.

¹³³ *Testemunha ocular (Recordações)*. Organização e notas de Antonio Agenor Briquet de Lemos. Brasília: Briquet Lemos, 2011, p. 115-116.

¹³⁴ FONSECA, Maria Augusta. *Oswald de Andrade: biografia*. São Paulo: Globo, 2007, p. 33.

Este movimento tumultuado no processo de mudanças, em diversas direções, que assimilado em sua obra e no próprio ideário antropofágico, aparenta ser parte de uma condição¹³⁵. Também, em “Informe sobre o Modernismo”, conferência pronunciada em São Paulo no ano de 1945, Oswald recorre à ideia de *mudança* para argumentar sobre a função do escritor na sociedade e, ao mesmo tempo, indicar a transição dos tempos como determinante de seu ideário modernista:

O poeta, o pensador e o artista são vozes da sociedade. Quem não o sabe? São os semáforos, cujas antenas captam o ar dos tempos novos. São muitas vezes procelárias na tempestade. Assim, nada mais fomos no Brasil de 22, do que os anunciadores das transformações que o século testemunhava. / De 1914 a 1918 o mundo mudara. Desmascarara-se o pacifismo em que se acobertavam os interesses das últimas dinastias e dos primeiros imperialismos¹³⁶.

Neste ponto, retoma-se a conotação que aplicou ao termo *orfandade*, agora verificado no seu tempo presente, aludindo à radicalidade destas transformações. É como se somasse às perdas de sua própria história pessoal, a perda de um mundo social para o qual foi educado. O autor fala de transições e da força do contraditório que, quando sentidas pela experiência individual, são traduzidas pelo procedimento artístico.

Caberia, então retomar o terceiro parágrafo de *UHSP*, passagem em que o narrador abre espaço para uma descrição que envolve a decomposição familiar, incluindo-a em um movimento maior, de transição social. Vale o trecho:

Durante a infância e adolescência, vi um cuidado previdente zelar por cima de todas as cabeças da nossa gente e tutelá-las nas aflições e nas dores. Do lado de minha mãe, a família do Desembargador Marcos Antonio Rodrigues de Sousa, meu avô materno, sofrera por sua morte uma única deserção, a de seu filho mais velho, José. Foi o único a protestar contra a distribuição dos bens organizada pelo velho que, tendo dado como patrimônio a ilustração

¹³⁵ Muitas vezes, uma observação calcada predominantemente no conjunto, em que se pese o viés metodológico, suprime particularidades do tempo em face das movimentações individuais. Cabe aqui um comentário de Antonio Candido sobre esquematizações de determinados personagens históricos, pertencentes a uma elite intelectual, considerando suas trajetórias e biografias: “Mas eu não os vejo assim porque me formei olhando-os na rua, nas fotografias de jornal, nas salas, no noticiário, e na referência viva de terceiros. Tomei partido, julguei os seus atos em função dos meus, orientei os meus pelos deles. Portanto não consigo vê-los de longe e, às vezes, nem aceitar como verdade manipulável intelectualmente os dados de suas biografias e autobiografias”. O crítico, na verdade, considera essencial o movimento do tempo e as interações que o indivíduo realiza, o “miúdo”, algo que escapa à observação supostamente distanciada, porém armada teoricamente sobre o movimento geral. Talvez, a dinâmica do tempo, posta em suas diversas possibilidades de reconhecimento, seja a expressão concretizada em literatura da autobiografia de Oswald de Andrade. “Prefácio”. In: MICELI, Sérgio. *Intelectuais à brasileira*. São Paulo, Companhia das Letras, 2001.

¹³⁶ *Estética e Política*. São Paulo: Globo, 2011, p.144-145.

aos filhos, deixara a cada uma das filhas, que apenas tinham tido colégio, e que eram Inês e Carlota, a soma de cinquenta contos de réis. Tio José, o mais velho, brigou com irmãs e irmãos, virou-lhes a cara na rua, sumiu com suas qualidades aprimoradas numa longa educação na Inglaterra e foi de posto em posto galgar a guardamoria do porto de Santos, onde se manteve ausente de nós.¹³⁷

Em destaque, a figura do tio José, enquanto deserddado, rompe com o sistema familiar, pautado na solidariedade, que era o zelo “por toda nossa gente”. A ruptura provocada pela discordância em relação à distribuição de bens e herança é relativizada por outro extremo da família e geração, representada pelo tio Herculano:

Os outros permaneceram num extremado propósito de assistência e amor. Meu tio Herculano mudou-se para o Rio, mas de lá sempre participou dos casos da família dando seu aviso e conselho. As duas irmãs, Inês e Carlota, foram ligadas por uma vizinhança contínua. Tio Chico, a quem chamávamos o *capitan*, era o chefe da tribo. Intervinha em tudo com sua enérgica autoridade. Às vezes, minha mãe mandava-o avisar: - O Oswaldinho está com um dente mole e não quer arrancar. Aparecia sua figura imponente, de bigodes curtos e lá ia num instante, amarrado numa linha, o produto condenado da minha primeira dentição.¹³⁸

No trecho citado, através da figura do tio Herculano, que é na verdade o escritor Inglês de Sousa¹³⁹, autor de *O Missionário* (1891), temos uma outra conotação. Posteriormente, em seu relato, Oswald irá comentar sua vida e influência desse importante personagem familiar. Neste momento, é possível perceber que as associações do narrador denotam uma percepção positiva desta ramificação dos Inglês de Souza, ligada ao ato solidário, à preocupação e participação tendo a família como sentido comunitário:

Tio Marcos, o caçula, rolou inutilmente pelo interior de São Paulo – Rio Claro, Jaboticabal – levando consigo um talento inexplorado e a lenda de ter sido o melhor estudante de nossa Faculdade de Direito. Quando se casou com uma Schmidt, inventaram que eu iria ser pajem na cerimônia, vestido de príncipe, todo em veludo azul. Mas o casamento se efetuou sem a minha

¹³⁷ UHSP, p.19.

¹³⁸ UHSP, p.20.

¹³⁹ Herculano Marcos Inglês de Sousa (1853 -1918), além de escritor, foi político, advogado e professor. Foi um dos fundadores da Academia Brasileira de Letras. Com a publicação de *O Missionário* (1891) ganhou notoriedade literária. Sua carreira política foi destacada agitada e teve destaque como deputado. Oswald, no texto “Dois emancipados” de 1941, expõe sua lembrança afetiva e ácida do tio: “Foi o primeiro grande homem que conheci pessoalmente. Era a imagem fina do evolucionista progressivo. Diante de sua calma distinta dir-se-ia que o mundo caminhava dia a dia na construção calculada e metódica de um progresso para a vida, de um progresso para as ciências e para as letras. [...] Ele e sua obra ficaram como um anseio de classe rica que, depois de estabilizada a parte financeira da existência, põe na lapela um sinalzinho maçom para dizer que também é da turma avançada da liberdade e do progresso”. In: *Estética e Política*. São Paulo: Globo, 2011, p. 96-101.

presença. Não tendo conseguido se firmar na sua banca de advogado, procurou ele comprar um cartório que custava dez contos de réis. Recorreu à rica da família, uma sobrinha, filha de Tio Chico que, além de herdar, casara rica com um Junqueira. D. Noêmia negou-lhe secamente o empréstimo. E ele andou falando sozinho pelas ruas. Esse fato era o sinal de esfacelamento do grupo familiar. À um primo José, filho do tio mais velho que falecera, a mesma senhora fez sair de mãos abanando de seu Palacete do Jardim América, no momento em que ele, mudado para São Paulo, não tinha teto para a mulher e os filhos.¹⁴⁰

Ao final do parágrafo, observa-se que o narrador chega à sua noção de decomposição dentro de um paradigma histórico. Os personagens envolvidos são exemplares de uma transição maior, que é a mudança social e política. Aqui os laços familiares, antes lugar da ligação, da convivência e da vida compartilhada, são mediados pelas relações econômicas e, daí, o próprio tempo recordado, agora em retrospectiva, ganha o corpo da “orfandade”, ou seja, da perda e dissolução de valores que constituem o prisma do narrador. A síntese e reflexão do exemplo vêm a seguir:

Sinal dos tempos. A nossa geração integrara-se na consciência capitalista que gelara os velhos sentimentos da gente brasileira. Nos mantivemos primos e primas, cautelosamente afastados, senão hostis, vagamente nos encontrando nos enterros da família e sabendo por travessas vias, de doenças, partos e transações. Nossos pais vinham do patriarcado rural, nós inaugurávamos a era da indústria.¹⁴¹

Este parágrafo vem a responder ao sentido de “outros os tempos” do parágrafo anterior. O confronto entre as “gerações” retorna sob a forma de comentário histórico e interpretação de uma significação importante da própria identidade brasileira, a partir de um momento crucial para o desenvolvimento social do país. Esta observação demonstra as diversas implicações deste período na história pessoal do protagonista. O tempo a que alude Oswald de Andrade é justamente a passagem do Império para a Primeira República, instituída no ano de 1890¹⁴². Esta passagem é complexa e é possível reconhecer traços do processo

¹⁴⁰ UHSP, p.19.

¹⁴¹ UHSP, p.21.

¹⁴² “O projeto republicano – a despeito dos titubeios iniciais – significou uma saída legítima diante da falência do Império. Mais que uma questão meramente institucional, ele vinha de encontro a uma ampliação importante do espaço público durante a década de 1880, que levou a ação política para fora do Parlamento. [...] O movimento intelectual também foi forte, já que criou uma nova linguagem, lançou mão da polêmica e atacou os três suportes do Império: o monarca, a religião e o romantismo. Além disso, foi evidente a renovação no campo das ideias: o evolucionismo, o materialismo e o positivismo representam teorias para a ação nas mãos dos intelectuais da época: a imagem do progresso e a concepção de modernização seriam associadas à palavra ‘república’. A combinação desses novos elementos (espaço público, intelectuais e ideias) formou uma cultura política nova que

histórico internalizados no enunciado do escritor. Para isso é fundamental para análise do presente estudo a discussão em torno de situações que contextualizam a perspectiva do narrador neste particular.

Sistema de Babilônia

O advento da Primeira República no Brasil é um fundamento na narrativa de *UHSP*. Pode-se pensar, a partir destas primeiras considerações que o narrador faz dos acontecimentos que circundam o complexo de suas lembranças, na centralidade deste alicerce na seleção de assuntos no desenvolvimento da narrativa. Neste sentido, é necessário alinhar alguns tópicos deste advento para a leitura da obra.

As mudanças políticas e econômicas do período tiveram como consequência uma acelerada reconfiguração da sociedade brasileira em diversos níveis, dentre eles o cultural, e acaba por estabelecer uma nova ordem para as questões nacionais, fato que resulta no desenvolvimento de uma mentalidade, em sua essência, voltada para os valores mais arraigados do capitalismo de mercado. Isto significou a diluição de um “hiato”, representado pelo ajustamento entre o conservadorismo do Império (1822-1889) e a aceleração “modernizante” das novas convicções republicanas. Segundo a análise de Caio Prado Junior,

[...] a República, rompendo os quadros conservadores dentro dos quais se mantivera o Império apesar de todas suas concessões, desencadeava um novo espírito e tom social bem mais de acordo com a fase de prosperidade material em que o país se engajara. Transpunha-se de um salto o hiato que separava certos aspectos de uma superestrutura ideológica anacrônica e o nível das forças produtivas em franca expansão. Ambos agora se acordavam. Inversamente, o novo espírito dominante, que terá quebrado resistências e escrúpulos poderosos até havia pouco, estimulará ativamente a vida econômica do país, despertando-a para iniciativas arrojadas e amplas perspectivas. Nenhum dos freios que a moral e a convenção do Império antepunham ao espírito especulativo e de negócios subsistirá; a ambição do lucro e do enriquecimento consagrar-se-á como um alto valor social. O efeito disto sobre a vida econômica do país não poderá ser esquecido nem subestimado¹⁴³.

modelou novos símbolos e jogou água para o moinho da Republica”. In: SCHWARCZ. Lilia e STARLING. Heloisa M. *Brasil: uma biografia*. São Paulo: Companhia das Letras, p. 316.

¹⁴³ PRADO JUNIOR, Caio. *História Econômica do Brasil*. São Paulo: Brasiliense, 2006.

O “salto” a que se refere Caio Prado Junior assinala a sensação de ruptura abrupta da qual Oswald demonstra ressentir-se desta “integração” à consciência capitalista de sua geração. Como se vê, há uma transição que decompõe valores afetivos e vigorosos de um universo voltado para tradições estabelecidas – o que não significa ausência de conflitos estruturais – para um modelo “especulativo”, cuja natureza funcional é a repetição *ad infinitum* da própria instabilidade.

Talvez este seja o centro do “esfriamento” das relações que, no caso, pressupõe a radicalização política por meio das mudanças econômicas que reconfiguram a sociedade brasileira na virada do século. O protagonista pensa o passado a partir destes dois mundos que coexistem em sua formação, o que sugere uma formulação entre o melancólico e o saudosista na escrita. A “ambição” pelo lucro, que acaba por ser “um alto valor social”, é sentida pelo narrador como modelo de uma ruptura de desagregação familiar. A loucura, a morte e o isolamento são as novas condições de vida que o autor pensa como perda dramática. Neste sentido, a ideia em torno da transição resolve-se pelo espírito crítico e não por uma visão aderente ao progressismo modernizante. Segundo Walter Benjamin, esta percepção melancólica está prevista no ideário poético de Baudelaire, como uma expressão própria ao sentimento de modernidade. Segundo Walter Benjamin nas anotações de “Parque Central”, “George traduziu *spleen et idéal* por ‘melancolia e sublimação’, acertando assim no significado essencial do ideal em Baudelaire”. Depois, “O *spleen* é o sentimento que corresponde à catástrofe em permanência”¹⁴⁴.

A ideia em torno do progresso pressupõe a eterna repetição, na qual a estrutura se mantém sob a fachada da constante mudança. O olhar do melancólico tem essa consciência de que nada muda. A reflexão de Benjamin em suas “Teses do conceito de História”, indica tal posição por meio da figura do *anjo da história*, empurrado forçosamente por uma tempestade que o impede de olhar para o passado: “Essa tempestade o impele irresistivelmente para o futuro, para o qual dá as costas, enquanto o amontoado de escombros diante dele cresce até o céu. O que chamamos de progresso é essa tempestade”. Para Michel Lowy: “Os escombros tratados aqui não são, como entre os pintores ou poetas românticos, um objeto de contemplação estética, mas uma imagem dilacerante das catástrofes, dos massacres e de

¹⁴⁴. Charles Baudelaire. *Um lírico no auge do capitalismo*. Obras escolhidas III. São Paulo: Brasiliense, 2000, pp.153-155.

outros ‘trabalhos sanguinários’ da história”¹⁴⁵. Este viés sobre o termo melancólico parece ser o mais apropriado para o narrador no trecho em análise de *UHSP*.

De certa forma, a construção já demonstra o indício de inadequação do protagonista, uma baliza da estrutura *UHSP*. Esta característica que arma grande parte do imaginário que reveste a escrita – a começar pelo título que supõe uma ausência de definição de “trabalho” (profissão) – é predominante no discurso de Oswald que opõe a dominação capitalista à vocação revolucionária do escritor, tendo como abertura a significação arriscada da própria vida em face da realidade social que deve ser constantemente enfrentada. Como um herói em constante sujeição, mediado pelas circunstâncias que o elevam e o rebaixam. No caso, além dos “dois oswalds”, mas os muitos “oswalds” que chispam de sua personalidade.

No delineamento de escrita, se for ponderado o aspecto biográfico da narrativa em seu primeiro grau de intencionalidade – a construção da identidade do indivíduo – pode-se pensar na *não-profissão* como uma forma de resistência à crescente especialização do trabalho humano no capitalismo industrial e, como indicado por Oswald, no caso brasileiro, a “maior das transições”. Esta forma de resistência indica o sentido da negatividade que o autor constrói para se referir ao seu tempo, como implacável. Neste caso, ser “escritor” é, naturalmente, não ser reconhecido socialmente e economicamente. A prova disso está na igualmente *não-profissão* de jornalista, equivalente por um lado e refúgio de outro. Porém, a questão não para aqui, pois a ambivalência é evidente.

Neste sentido, a construção indica uma tensão que não soluciona as contradições: o “moderno” aqui tem o sinal invertido, pois sua condição alude ao “atraso” e não ao “progresso” (ou à própria modernização). O tom imprimido parece dialogar em profundidade com a reflexão do amigo Mario de Andrade: “Estava certo em princípio. O engano é que nos pusemos combatendo lençóis superficiais de fantasmas. Deveríamos ter inundado a caducidade utilitária do nosso discurso, de maior angústia do tempo, de maior revolta contra a vida como está”.¹⁴⁶ Cabe pontuar como tal perspectiva destoa da visão adotada, por exemplo, em “canto do regresso à pátria” da poesia *Pau Brasil* de 1925:

“Ouro terra amor e rosas
Eu quero tudo de lá

¹⁴⁵ LOWY, Michel. *Walter Benjamin: aviso de incêndio. Uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”*. São Paulo: Boitempo, 2005, pp. 87-95.

¹⁴⁶ ANDRADE, Mario de. “O movimento modernista”. In: *Aspectos da Literatura Brasileira*. São Paulo: Martins Fontes, 5ª edição, 1974.

Não permita Deus que eu morra
Sem que volte para lá

Não permita Deus que eu morra
Sem que volte pra São Paulo
Sem que veja a rua 15
E o progresso de São Paulo”¹⁴⁷

O poema exalta a cidade de São Paulo de modo a recriar a “Canção do exílio” (1847) de Gonçalves Dias. Mais do que a própria cidade, o objeto de reverência está no “progresso de São Paulo”, o que implicitamente traria no rol de conteúdos ideológicos do modernismo, daquele momento, aproximações com as vanguardas europeias, assimilação técnica e emancipação econômico-social.

Por outro lado, um traço de classe subsiste nesta visão sobre a cidade. Em recente estudo, Maria Augusta Fonseca¹⁴⁸ pondera sobre o desarranjado da crítica de Oswald:

Na sua leitura [sobre a Canção do exílio], Oswald também faz troça dos exageros de Gonçalves Dias, replicando: “Minha terra tem mais rosas/ E quase que mais amores/ Minha terra tem mais ouro/ Minha terra tem mais terra”. Desse modo, apesar do acorde lírico dos dois versos iniciais, enfeixados na fecunda imagem “onde gorjeia o mar”, o artista optou na maior parte pela “pena da galhofa”. Embora carregasse na tinta crítica, não faltou ao poeta o passo em falso, revelando valores de classe, com a referência enaltecadora do progresso da Paulicéia, que já então mostrava a suas mazelas. Ainda que os tempos fossem outros, por certo houve suspensão do juízo crítico na última estrofe do poema: “Não permita Deus que eu morra/ Sem que volte pra São Paulo/ Sem que veja a Rua 15/ E o progresso de São Paulo”¹⁴⁹

O progresso desempenha, em uma primeira leitura, um papel positivamente modificador na realidade, porém reitera, em falso, a mentalidade que reveste esta percepção da modernidade do atraso. Há, assim, uma contradição importante entre as assimilações estéticas e sua pertinência para a penetração das contradições sociais. Esta visão de Oswald tem ressonância no próprio posicionamento, por vezes, acrítico, da elite a que pertence. Para João Luiz Lafetá, a industrialização cumpre o papel de referência para a arte naquele momento:

¹⁴⁷ ANDRADE. Oswald de. *Pau Brasil*. São Paulo: Globo, 2003, p.193.

¹⁴⁸ FONSECA, Maria Augusta: “Ainda uma vez, a *Canção do exílio* e cantos paralelos”. *Revista Brasileira de Psicanálise*. São Paulo, vol. 51, número 1, 2017, p. 194-205.

¹⁴⁹ Idem, pp. 201-202.

A atividade de industrialização permite comparar uma cidade como São Paulo, no seu cosmopolitismo, aos grandes centros europeus. Esse dado é decisivo já que a literatura moderna está em relação com a sociedade industrial tanto na temática quanto nos procedimentos (a simultaneidade, a rapidez, as técnicas de montagem, a economia e a racionalização da síntese).¹⁵⁰

Os valores que o crítico elenca estão presentes no poema e adquirem traços de renovação e avanço técnico, tanto artisticamente quanto socialmente. Em *UHSP* há uma diluição crítica de tais aspirações. Neste primeiro momento do livro o narrador traceja seu caminho por cortes entre os assuntos, modificações no andamento e uma variação de linguagem, entre o falseamento paródico das posições adotadas e a orientação crítica do ponto de vista. Logo, as formas de composição, aqui contextualizadas como processo histórico, passam pelo crivo da maturação crítica e revisão. Por isso, o sentido de progresso, colocado em perspectiva histórica, é relativizado.

Também, há o elemento dialético modernista presente na recuperação de dados constitutivos da identidade brasileira postos em contato com a linguagem moderna artística e, neste sentido, como um recurso já estabelecido. Estas últimas questões intensificam o pessimismo do narrador em relação ao conteúdo narrado, pois redimensionado por tal avaliação, também é posto em confronto com a forma de narração. A antiga “solidariedade” familiar transforma-se em encontros fúnebres, cujas notícias vão se dar por “travessas vias, de doenças, partos e transações”, o que confere ao quadro uma síntese de elementos de dor, seja na morte, no nascimento ou na forma abominável dos negócios.

O quadro histórico é abrangente e profundo, e dá a dimensão das mudanças sentidas pelo narrador em seu argumento de inadequação. Os fatores para esta estrutura de sentimento¹⁵¹ são muitos. A incorporação do capitalismo financeiro afeta uma vasta gama de setores, de modo a reorganizar, de fato, a sociedade como um todo. Em um curto espaço de tempo, Caio Prado Junior pontua as acomodações, condizentes à condição de semicolônia:

¹⁵⁰ LAFETÁ, João Luiz. *1930: A crítica e o modernismo*. São Paulo: Livraria Duas Cidades e 34, 2000, p. 23.

¹⁵¹ Segundo Raymond Williams, o conceito de estrutura de sentimento está relacionado às práticas sociais, já que: “A ideia de uma estrutura de sentimentos pode ser especificamente relacionada à evidência de formas e convenções, figuras semânticas, que na arte e na literatura estão quase sempre entre as primeiras indicações que tal estrutura está se formando” (p.13). Por isso, “A análise se centraliza então nas relações entre essas instituições produzidas, formações e experiências, de modo que agora, como naquele passado produzido, somente formas fixas explícitas existem, e a presença viva se está sempre por definição, afastando”. In: *Marxismo e Literatura*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1979, p.131.

A difícil e tormentosa transição do fim do Império para este momento de restauração que nos ocupa, não terá sido assim mais que uma crise de crescimento. Ou antes, o efeito de um esforço de adaptação a uma nova ordem internacional que terá chegado até nós nesta fase final do séc. XIX. A abolição da escravidão e a consequente transformação do regime de trabalho (com a imigração estrangeira por corolário); o rompimento dos quadros conservadores da monarquia e a eclosão de um novo espírito de negócios e especulação mercantil; a acentuação e consolidação do domínio da finança internacional na vida econômica do país (e são estes, em suma, os fatores que direta ou indiretamente interferem na vida brasileira desde os últimos anos do século passado e vão provocar a crise de transformação por que passou), estes fatores não são senão passos preliminares e preparatórios que farão do Brasil uma nação ajustada ao equilíbrio mundial moderno, e engrenada, se bem que no lugar próprio de semicolônia para que a preparara a evolução anterior, no círculo internacional do imperialismo financeiro. Da súbita irrupção destes fatores na vida brasileira decorrerão as perturbações sofridas. Mas aos poucos o país se afeiçoará à nova situação. Ajustará a ela as suas relações internacionais (econômicas, financeiras e políticas); e recomporá internamente, em função dela, seus quadros econômicos e políticos.¹⁵²

Assim, a ruptura e o sentido de negação ensaiados pelo narrador ganham coerência, pois além das marcas convencionais da cultura da época, indica um universo que lhe foi tirado. Por esta razão, a morte da mãe não é somente um fato em si, que faz parte de uma lógica subjetiva, mas é também razão de um mundo que lhe fora apresentado como forma de humanidade. Isto torna sua *orfandade* um sentimento estrutural para a observação sobre a realidade, a partir de uma dialética entre o objetivo e o subjetivo, entre a história social e a história pessoal, difusos na construção narrativa.

Já o aspecto saudosista, suposto na expressão “velhos sentimentos da gente brasileira”, encontra ressonância no pensamento de Sérgio Buarque de Holanda em *Raízes do Brasil* (1936), certamente um interlocutor de primeira ordem para Oswald de Andrade¹⁵³. No livro, dentre vários outros pontos e implicações, o ensaísta trata da passagem da sociedade patriarcal, produto da mentalidade do período colonial e imperial, para a sociedade industrial que possibilitou a expansão das cidades urbanas, a mentalidade progressista e os impactos dos

¹⁵² PRADO JUNIOR, Caio. *História Econômica do Brasil*. São Paulo: Brasiliense, 2006, p. 168.

¹⁵³ No texto “Um aspecto antropofágico da cultura brasileira – o homem cordial”, Oswald de Andrade aborda a ideia de alteridade, “o sentimento de ser outro, diferente, isolado e contrário” e para isso lança mão da leitura de *Raízes do Brasil*. É curioso verificar que a entrada para a leitura sobre “o homem cordial” seja a alteridade como um resquício da cultura matriarcal, pressuposto da própria Antropofagia. Nesta linha de argumentação, o homem cordial com as marcas de “expressões legítimas de um fundo emotivo extremamente rico e transbordante”, nas quais se verifica a “lhaneza no trato, a hospitalidade, a generosidade”. Um dos pressupostos mais firmes do texto de Oswald é justamente a solidariedade, no seguinte sentido: “Compreende a vida como devoração e a simboliza no rito antropofágico, que é comunhão”. In: *Estética e Política*, pp. 450-453.

fundamentos do capitalismo avançado na sociedade brasileira. Tomadas em conjunto, estas duas formas subsistem culturalmente em nossa estrutura social.

A ideia implícita na expressão “velhos sentimentos” possui correlação com o período Imperial, mas também faz parte de um imaginário muito particular, orgulhoso de si, segundo Sérgio Buarque de Holanda:

A imagem de nosso país que vive como projeto e aspiração na consciência coletiva dos brasileiros não pôde, até hoje, desligar-se muito do espírito do Brasil imperial; a concepção de Estado figurada neste ideal não somente é válida para a vida interna da nacionalidade como ainda não nos é possível conceber em sentido muito diverso nossa projeção maior da vida internacional. Ostensivamente ou não, a ideia de que preferência formamos para nosso prestígio no estrangeiro é a de um gigante cheio de bonomia superior para com todas as nações do mundo¹⁵⁴

A posição de Oswald de Andrade indica certo saudosismo mítico (que orienta a ideia de “gente brasileira”) no qual se acentua traços de solidariedade e laços de convivência íntima, o que as cidades urbanizadas reduziram a favor da impessoalidade. Apesar disso, nunca é demais lembrar que o escritor pôde sentir de modo efetivo tal contraste por pertencer a uma família organizada aos moldes deste “espírito” do Brasil imperial, moldada no tradicional, núcleo de uma elite econômica e intelectual, o que não era possível à maioria da população pobre e trabalhadora. Porém, como pode ser visto no decorrer de *UHSP*, há uma proximidade entre pobres e ricos ambígua, sugestiva de certa intimidade, porém colocada em delimitações nítidas, visíveis nas designações e atividades desenvolvidas pelos personagens, como os criados, os pequenos vendedores, os trabalhadores braçais.

Neste ponto, há um reflexo importante que faz considerar a história pessoal do autor contada concomitantemente à própria história brasileira. O parágrafo de *UHSP* em análise, de caráter sintético, sincroniza o que fora dito anteriormente por meio dos exemplos de personagens, cujo afastamento progressivo retirou os laços de intimidade familiar. O problema aqui ocorre no campo de uma generalização que o autor perpassa: mais do que sua família ou algo localizado em uma particularidade específica, a cisão se expande para a sociedade, a “gente brasileira”, e também para o tempo. Na última frase, quando o narrador organiza o enunciado relacionado à geração de seus pais, ao patriarcado e à indústria, condiciona a análise sobre os objetos da memória pela fresta histórica e social.

¹⁵⁴ HOLANDA, Sergio Buarque de. *Raízes do Brasil*, São Paulo: Companhia das Letras, 2016, p.210.

Neste ponto reafirma e indica a constituição de um campo de interesse do próprio modernismo, movimento artístico que Oswald protagonizara. Assim, sua própria identidade artística é esboçada pela fusão entre a experiência pessoal e o processo histórico. Em uma situação de criação semelhante, um autorretrato, tal ambivalência é confirmada sob a ótica das filiações:

Quando digo que foi o povo quem desceu em São Vicente, é porque meus antepassados também desceram lá, há quatrocentos anos. Eu sou o povo. Do lado materno venho de uma decadência faustosa de guerreiros, os ‘fidalgos do Mazagão’, a quem D. José I mandou dar de presente um pedaço do Amazonas. Esses senhores meus avós, segundo me informou Gilberto Freyre, eram de uma indolência desoladora para a colonização. O contrário dos açorianos, donde veio meu ramo paterno. É natural, pois, que, dentro de mim se debatam o trabalhador e o aristocrata, o homem da rua que atravessa na frente dos automóveis para não parar e o enlevado que quer ficar em casa escrevendo ou lendo¹⁵⁵.

Como se vê, há uma grande identificação pessoal do autor com a história brasileira, cujas raízes, neste particular, denotam a coexistência de duas culturas neste tempo imemorial das origens nacionais. Sobrevive no autor algo semelhante a este mecanismo de incorporação e resquício, como parte do próprio desajuste estrutural do país. Até como fundo de sua obra, temas como a transição do rural para o industrial, da tradição para a modernidade, do provinciano para o cosmopolita, do passado para a utopia. Antonio Candido, em seu ensaio sobre *Raízes do Brasil*¹⁵⁶, explica a conversão do “impasse” para a forma de “contradição”, pressuposta nesta transição:

Os modelos políticos do passado continuam como sobrevivência, pois antes se adequavam a estrutura rural e agora não encontram apoio na base econômica. Daí o aspecto relativamente harmonioso do Império, ao contrário da República, que não possui um substrato íntegro, como era o tipo colonial. Criava-se então um impasse, que é resolvido pela mera substituição dos governantes ou pela confecção de leis formalmente perfeitas. Oscilando entre um extremo e outro, tendemos de maneira contraditória para uma organização administrativa ideal, que deveria funcionar automaticamente pela virtude ímpessoal da lei, e para o mais extremo personalismo, que a desfaz a cada passo.

Logo, o choque entre estes dois universos, rural e urbano, está presente no próprio autor também, representado em seu autorretrato como povo e aristocrata. Vê-se, até aqui, sua

¹⁵⁵ “Auto-retrato”. In: *Diário de Notícias*. 08/01/1950. São Paulo.

¹⁵⁶ “O significado de *Raízes do Brasil*”. In: *Raízes do Brasil*, São Paulo: Companhia das Letras, 2016, p. 21.

história sendo contado ora por duplos, ora por pares contrários, o que de certa forma remete à interpretação identitária da sociedade brasileira. Há, neste ponto, um pressuposto desagregador destes laços antes consolidados, segundo a perspectiva do narrador. Historicamente, Sergio Buarque considera esta uma ruptura estrutural, porém não sem contradições e desvios.

No Brasil, e não só no Brasil, iberismo e agrarismo confundem-se [...] No dia em que o mundo rural se achou desagregado e começou a ceder rapidamente à invasão impiedosa do mundo das cidades, entrou também a decair, para um e outro, todo o ciclo das influências ultramarinas específicas de que foram portadores os portugueses.¹⁵⁷

De certo modo, a cultura que chega com a cidade é negativizada neste momento propositivo do texto. Porém, para os modernistas ela é um alto valor, o que se confirma na leitura crítica que realizam como primeira oposição à matriz portuguesa na dialética do universal e particular. No decorrer de *UHSP*, a cidade ganha outra feição, especialmente quando se torna objeto de ficção e imaginário, como será visto.

Por outro lado, como analisa Nicolau Sevcenko, as formas tradicionais de relação social, a partir de certo entendimento sobre a noção de família, irradiam-se para outras esferas, que se amalgamam aos padrões sociais emergentes:

Verifica-se a tendência à dissolução das formas tradicionais de solidariedade social, representadas pelas relações de grupos familiares, grupos clânicos, comunidades vicinais, relações de compadrio ou relações senhoriais de tutela. As relações sociais passam a ser mediadas em condições de quase exclusividade pelos padrões econômicos e mercantis, compatíveis com a nova ordem da sociedade. Por todo o lado ecoam testemunhos amargos sobre a extinção dos sentimentos de solidariedade social e de conduta moral, ainda vivos nos últimos anos da sociedade senhorial do Império.¹⁵⁸

Neste sentido, a compreensão paradoxal de Oswald de Andrade sobre suas origens associada ao tom melancólico da decadência familiar sugere uma circunstância pontual e determinante.

A “transição dos tempos”, colocada nesta abertura de *UHSP*, é mediada pela observação do narrador de modo a armar uma correlação direta entre a história da família de

¹⁵⁷ HOLANDA, Sergio Buarque de. *Raízes do Brasil*, São Paulo: Companhia das Letras, 2016, p.204.

¹⁵⁸ *Literatura como missão. Tensões sociais e criação cultural na Primeira República*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, p.55.

Oswald e a história do Brasil. A infância e a adolescência do protagonista entre 1890 e 1910, foram anos decisivos politicamente para a reconfiguração da sociedade brasileira e isto pode ser sentido de modo mais premente no núcleo familiar materno. Neste período, o narrador diz ver um “cuidado previdente zelar por cima de todas as cabeças de nossa gente e tutelá-las nas aflições e nas dores”. O trecho mostra que o termo “gente”, neste caso, associa-se à composição familiar, o que no parágrafo seguinte será utilizada para denotar o povo brasileiro. A seguir, fala da “única deserção”, do filho mais velho José, enquanto os outros “permaneceram num extremado propósito de assistência e amor”. Entre as afirmações sobre a sociedade estão os exemplos pessoais. O encerramento do bloco se dá pela comparação entre as gerações, de modo a indicar, conceitualmente, “os sinais dos tempos”. Esta integração demonstra como o autor estava preocupado em confirmar a coerência em sua observação sobre seu tempo. Então, o movimento do narrador situa-se entre o individual e o coletivo, colocando a frente o “sentido” e o experienciado, para depois transformar-se em discurso crítico.

A partir disto, é possível verificar no ponto de vista adotado, dois pontos de articulação, considerando seu horizonte de escrita: a) uma nova forma de compreensão da sociedade brasileira, em ampla transformação, o que gera um impasse e ao mesmo tempo motivos para a construção de um imaginário, problema enfrentado por escritores e personalidades pertencentes ao ambiente de formação literária e cultural de Oswald de Andrade; b) o modo como o narrador insere-se nesta questão, já em chave modernista, tributário não da história oficial, no conjunto de sua simbologia e idealismo republicano, mas trazida a “contrapelo”.

Neste ponto, o enfrentamento crítico, marca do modernismo em relação à geração de escritores e artistas que os precedem, desenvolve-se por diversas veredas. Para a explicação destes dois pontos, passo a situar a posição da figura do escritor e do intelectual no período da Primeira República.

As transformações culturais impostas por esta nova mentalidade encontram sua fonte na identificação com a vida parisiense por meio de um cosmopolitismo de fachada. Segundo Nicolau Sevcenko, a sustentação dos conceitos, sua difusão tem em sua base o “utilitarismo, liberalismo, positivismo, humanitarismo”¹⁵⁹. Já segundo a descrição de Jose Paulo Paes em “O art nouveau na literatura brasileira”:

¹⁵⁹ Idem, p. 31.

[...] a arte típica da chamada *belle époque*, isto é, daquele longo interregno de paz que se estendeu de 1870 até a Primeira Guerra Mundial e durante a qual prosperou uma rica sociedade burguesa, brilhante e fútil, amante do luxo, do conforto e dos prazeres, em cujas camadas mais cultas os artifícios do *art nouveau* encontravam seus clientes de eleição.

Sob a insígnia da *Belle Époque*¹⁶⁰, a mentalidade corrente apoiava-se na difusão de modelos prestigiados internacionalmente que, sob o cenário urbanizado, buscava representar a inserção da modernidade na sociedade brasileira.

O escritor e jornalista João do Rio em uma de suas reportagens publicadas à época, depois reunidas em *A alma encantadora das ruas* de 1904, intitulada “Sono Calmo” narra uma visita “aos círculos infernais”, no caso em hospedarias pobres no Rio de Janeiro, ao lado de um delegado. Apesar do contexto inquietante, o narrador pensa a miséria como um motivo literário moderno:

Era tudo quanto há de mais literário e de mais batido. Nas peças francesas há dez anos já aparece o jornalista que conduz a gente chique aos lugares macabros; em Paris os repórteres do *Journal* Adam acompanhados de um *apache* autêntico. Eu repetiria apenas um gesto que era quase uma lei.¹⁶¹

Estes modelos, compreendidos como complementares dos ideais republicanos, coordenam o projeto e atuação do Estado, apoiados pela participação integrada de intelectuais na vida pública. Os últimos, vistos como homens de ação, defendiam uma ordem política liberal, baseada nos predicados da ciência e do progresso material. Aliada a isso, uma cultura voltada para um nacionalismo de um todo diferente do período do Império. Próxima do conceito dos Estados-Nação modernos, pontua o fim de um ciclo em decadência, segundo tal perspectiva. A mentalidade consistia em livrar o Brasil de seu passado obscuro de colônia. Por substituição.

A República muda sensivelmente o papel dos escritores, em dois momentos distintos. Antes, vinculados à aristocracia local, assim como à oposição solidificada das campanhas contra o Império, o escritor adere ao imaginário republicano de modo efusivo, cuja base de atuação pregava a participação nas transformações sociais: “O engajamento se torna a condição ética do homem de letras”¹⁶². Desse modo, aproxima-se do terreno histórico para

¹⁶⁰ PAES, Jose Paulo. *Gregos e Baianos*, São Paulo: Brasiliense, 1985.

¹⁶¹ RIO, João do. *A alma encantadora das ruas*. Belo Horizonte: Crisálida, 2007, p. 144.

¹⁶² SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como missão. Tensões sociais e criação cultural na Primeira República*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, p.97.

difundir, por meio da arte, as ideias europeias no Brasil. Por isso, um forte cosmopolitismo, presente no aburguesamento da paisagem urbana, na arquitetura, no vestuário, livros, costumes, tendo como referência absoluta a cultura francesa¹⁶³.

No Brasil, esses intelectuais postavam-se como os lumes ‘os representantes dos novos ideais de acordo com o espírito da época’, a indicar o único caminho seguro para a sobrevivência e o futuro do país. Seu orgulho, o do papel que se arrogavam, beirava a soberba quando advertiam a nação vacilante em seguir-lhes os passos[...]’¹⁶⁴

Nas décadas seguintes ao advento republicano, a realidade era bem outra. A mercantilização aplica-se a todos os setores da sociedade. Para o escritor, ela tem efeito devastador e várias situações colaboram para isso. A literatura é um setor da cultura que passa a interessar cada vez menos. Ela tem como concorrentes outras linguagens como o jornal, as revistas, o cinema e outras formas tecnológicas de lazer. Além disso, a redução e aceleração do tempo livre decorrentes da vida urbana, praticamente desagregou o sentido da contemplação, necessário para a arte. De certa forma, a ideologia republicana propicia a perda do sentido restaurador do papel do intelectual e o deixa, literalmente, *sem profissão*: “Sua cruzada modernizadora, se bem que vitoriosa, largou-os à margem ao final. Situação bastante insólita: campeões do utilitarismo social, no momento mesmo do triunfo do seu ideal, veem-se transformados em personagens socialmente inúteis”¹⁶⁵, afirma Nicolau Sevcenko.

O jornalismo, em franca expansão, vem a ser o meio de subsistência ao alcance dos literatos e intelectuais, e desempenha um papel central neste cenário. A nova burguesia urbana passa a consumir jornais e revistas ilustradas, pois o barateamento das impressões possibilita amplo acesso.

(...) não se pode negar que os jornais, proporcionando trabalho aos intelectuais, mesmo quando se tratava de simples rotina de redação, sem nenhum cunho literário, facilitava a vida de muitos deles, dando-lhes um *scond métier* condigno, na qual, podiam, certamente, criar um ambiente para as atividades do escritor.¹⁶⁶

¹⁶³ BENJAMIN, Walter. “Paris capital do século XIX”. In *Passagens*. Belo Horizonte: UFMG, 2007.

¹⁶⁴ Idem, p.102.

¹⁶⁵ Idem, p. 107.

¹⁶⁶ BROCA. Brito. *A vida literária no Brasil de 1900*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2004, p. 286.

Uma parte dos produtores desta cultura, os escritores, mudam suas posições em face da força dos acontecimentos. A partir dos recursos deste novo jornalismo, engajam-se nos movimentos cívicos. O jornalismo, de certa maneira, resulta na padronização da linguagem por ter como fundamento a informação¹⁶⁷, o que tem consequências negativas para a literatura.

Para ficarmos em um exemplo daquele período, Coelho Neto, representa essa nova figura de escritor e intelectual, ao mesmo tempo em que expõe a crise pela qual passa o *universo social do homem de letras*. Como uma espécie de polígrafo, atuava na imprensa para atender a seu público consumidor nas mais diferentes áreas. Publicava poesia, prosa, crônicas, folhetins, críticas, orientava didaticamente, além de conferências disputadas, o que resultava em uma variada e extensa produção.

Para lembrar um exemplo análogo, Walter Benjamin menciona Alexandre Dumas e sua relação com os jornais para demonstrar este aspecto da mercantilização na literatura:

Os exuberantes honorários da mercadoria literária nos diários levavam necessariamente a inconvenientes. Acontecia de o editor, na compra do manuscrito, reservar para si o direito de tê-lo assinado por um autor de sua escolha. Isso pressupunha que alguns romancistas bem-sucedidos não tivessem melindres com a própria assinatura. Amplas informações sobre o assunto são dadas por um panfleto, *Fabrica de Romances, Casa Alexandre Dumas e Cia* [...] Corria o boato de que Dumas empregava em seus porões toda uma companhia de literatos pobres.¹⁶⁸

Figura de exceção no meio literário, porém exemplo de carreira, Coelho Neto destoava da maioria, pois constituía “o filão letrado que se solda aos grupos arrivistas da sociedade e da política, desfrutando a partir de então de enorme sucesso e prestígio pessoal, elevados a posições de proeminência no regime e de guias incondicionais do público urbano”.¹⁶⁹

Apesar destas formas dominantes, havia, por outro lado, grupos de escritores ligados à boemia e outros conservadores, o que fazia destoar da postura geral dos escritores reformistas:

¹⁶⁷ Walter Benjamin confronta o desenvolvimento dos meios de informação com o desaparecimento da arte narrativa: “Cada manhã recebemos notícias de todo o mundo. E, no entanto, somos pobres em histórias surpreendentes. A razão é que os fatos já nos chegam acompanhados de explicações. Em outras palavras: quase nada do que acontece está a serviço da narrativa, e quase tudo está a serviço da informação”. In: “O narrador”, *idem*, p. 203.

¹⁶⁸ In: *Passagens*. Belo Horizonte: UFMG, 2007. “Paris do Segundo Império”. p.26.

¹⁶⁹ SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como missão. Tensões sociais e criação cultural na Primeira República*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, p.131.

[...] cabe lembrar que o grupo de intelectuais ‘de casaca’ iria se filiar a uma tradição assentada desde José de Alencar, que sempre distinguiu a distância entre o escritor e o homem público, enquanto o grupo ‘boêmio’ consistia numa reminiscência tardia do romantismo, que insistia em conferir um estatuto especial aos homens de letras.¹⁷⁰

Antonio Candido considera a produção do período como “literatura de permanência”. Para o crítico, traços de conservadorismo são animados por uma média de situações formais que instauram uma harmonia no conjunto. O desenvolvimento deste período da formação de Oswald de Andrade é caracterizado como uma espécie de diluição dos valores e uma tímida tentativa de novas figurações:

Conserva e elabora os traços desenvolvidos depois do Romantismo, sem dar origem a desenvolvimentos novos; e, o que é mais interessante, parece acomodar-se com prazer nesta conservação. Como a fase 1880-1900 tinha sido, em contraposição ao Romantismo, antes de busca de equilíbrio que de ruptura, esta, que a acompanha sem ter o seu vigor, dá quase impressão de estagnar-se. Uma literatura satisfeita, sem angústia formal, sem rebelião nem abismos. Sua única mágoa é não parecer de todo europeia; seu esforço mais tenaz é conseguir pela cópia o equilíbrio e a harmonia, ou seja, o academismo.¹⁷¹

O quadro acima tem como principal referência “oficial” e emblemática, a escola *parnasiana*, em que se via “regularidade plástica”, porém “tendência para a retórica” e “expressão prosaica e ornamental”.¹⁷² Apesar do domínio no âmbito cultural e estético, outras linhas literárias procuram se opor, formando um núcleo de tentativas, “pouco inovador”: “As letras, o público burguês e o mundo oficial se entrosavam numa harmoniosa mediania”. Dentre elas, uma oposição mais acentuada pode ser considerada: o simbolismo (ou *novismo*), afeito a “manifestações espiritualistas, contrapostas ao naturalismo plástico dos parnasianos”¹⁷³.

O ideário simbolista é visto, quase sempre, como uma pulverização de tendências, não caracterizado por uma unidade significativa, capaz de fazer frente à hegemonia dos parnasianos. Mario da Silva Brito fala em “oposição ao grupo parnasiano”, porém, pouco

¹⁷⁰ Idem, p.134.

¹⁷¹ “Literatura e Cultura entre 1900 e 1945”. In. *Literatura e sociedade*, Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, p.120.

¹⁷² Idem, p.105.

¹⁷³ Idem, p.105.

efetiva para formar uma real ruptura. Por isso, demonstra ser um ponto de convivência, uma extensão que confirma o caráter “médio” da literatura do período:

Sua ressonância é pouco mais do que nula. Mais combatido do que louvado, o simbolismo, cujos grupos não se compreendiam bem, e viviam até em guerra recíproca, em polêmica, constituindo como que seitas e castas, não chegou a se organizar e a operar como um todo, a ter um ideal em comunhão.¹⁷⁴

Segundo Mario da Silva Brito, o Simbolismo e toda literatura em torno dos grupos mencionados desempenha um importante papel na organização histórica das artes no Brasil, pois, podem ser vistos como um momento de “preparação” para a germinação das ideias modernistas, além de estar presente nos traços iniciais dos escritores modernistas, em importantes obras: *Os condenados* (1922) do próprio Oswald de Andrade, *A cinza das horas* (1917) de Manuel Bandeira ou *Há uma gota de sangue em cada poema* (1917) de Mario de Andrade: “É mais uma etapa, um intervalo, um momento de passagem que constitui antes solução de continuidade no desenvolvimento literário nacional. Um período cinzento que, no entanto, viria facilitar o surgimento da corrente modernista posterior”.¹⁷⁵

De toda forma, o período de instauração da República reveste toda a formação do jovem Oswald e é fundamental na construção de *UHSP*. Enquanto matéria histórica e cultural, cumpre no livro o papel de assunto, mesmo subjacente. Por outro lado, mostra também as germinações do modernismo, especialmente por revigorar a relação, não entre metrópole e colônia, mas renovada entre o local e universal, fulcro da dialética modernista. Não por acaso, o ambiente e principais questões do tempo voltam na obra de Oswald de Andrade. O famoso “Prefácio” de *Serafim Ponte Grande*, publicado em 1933, não é apenas um exemplo, mas funciona como desenlace crítico deste período para o escritor.

No “Prefácio” há uma circunstância de ruptura, mediada pelos elementos da formação do escritor e também do movimento modernista. O que pode ser visto é uma declaração contrária aos ideais caros à elite econômica e intelectual que fora tributário. Os dois nomes que encabeçam o texto são, mais uma vez, Coelho Neto e Olavo Bilac: “O mal foi ter eu medido o meu avanço sobre o cabresto metrificado e nacionalista de duas remotas alimárias –

¹⁷⁴ BRITO. Mario da Silva. *História do modernismo brasileiro. Antecedentes da Semana de Arte Moderna*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971, pp.18-20.

¹⁷⁵ Idem, pp. 18-20.

Bilac e Coelho Neto. O erro ter corrido na mesma pista inexistente”¹⁷⁶. As considerações de Oswald tratam de escritores modelares da ideologia da Primeira República, simbólicos em grande medida. A “pista inexistente”, mesmo que oposta, configura, segundo este ponto de vista, como uma continuação equivocada de tal cultura:

A literatura se tornou um espaço cultural facilmente identificável por um repertório limitado de clichês que só mudam na ordem e no arranjo com que aparecem. O próprio público e a crítica acabam criando uma expectativa do lugar comum e da mesmice para identificar a natureza literária de um texto.¹⁷⁷

Oswald lamenta, talvez, seu “avanço” sem a consciência crítico-política presente neste primeiro bloco de *UHSP*. Adiante, pensa o modernismo em medida semelhante, como uma questão de classe: “Continuei na burguesia, de que mais que aliado, fui índice cretino, sentimental e poético”. Nesta direção, parece ressentir-se de uma literatura feita ao sabor dos eventos, sob uma perspectiva muito particular, semelhante àquela que o formou.

Oswald menciona seu contato com o meio literário “oficial” que se dá por meio de visitas ao Rio de Janeiro, capital federal que demonstra após a remodelação, total adesão aos modelos culturais franceses, dos quais o autor era devedor: “Inaugurara o Rio aí por 16 ou 15. O que me fazia tomar o trem da central e escrever em francês, era uma enroscada de paixão, mais que outra veleidade”. Apesar da negativa sobre a cultura predominante, a própria ideia em torno do termo “enroscada de paixão” é um modo recorrente de comportamento análogo ao universo da literatura do período¹⁷⁸.

Em seguida, o autor faz referência aos grupos boêmios, nos quais teve mais assiduidade, seja por afinidade, seja pela profissão de jornalista: “O anarquismo de minha formação foi incorporado à estupidez letrada da semicolônia”. Como é sabido, aquilo que Oswald chama de anarquismo é uma das características mais importantes da boemia. Ao mesmo tempo, o autor procura inserção em grupos intelectuais da capital da República, a cidade do Rio de Janeiro:

¹⁷⁶ “Prefácio”. In: ANDRADE. Oswald de. *Serafim Ponte Grande*. São Paulo: Globo, 2007, 9ª edição, p. 55. Estabelecimento de texto de Maria Augusta Fonseca.

¹⁷⁷ SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como missão. Tensões sociais e criação cultural na Primeira República*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, p.123.

¹⁷⁸ Esta questão poderá ser vista no decorrer de *UHSP* nos lances narrativos sobre seu relacionamento com Carmem Lídia.

Ansioso por fazer literatura, Oswald de Andrade aproxima-se dos que chama ‘donos do jornalismo, do reclame e da Academia, então a mais prestigiosa instituição de cultura do país. Ei-lo, pois, a frequentar Bilac, Coelho Neto, Alberto de Oliveira, Inglês de Sousa, seu tio que ‘mesmo em plena República refletia o clima britânico de Nabuco, que fez, por sobre a escravidão negra, um Brasil rococó de grande gozo...’¹⁷⁹

Na verdade, a expressão *anarquismo* remete a uma época em que o campo intelectual não era totalmente institucionalizado. Segundo Vera Chalmers, tal tendência vincula-se à tradição estudantil das Arcadas, à Faculdade de Direito na qual Oswald fora formado advogado. Tal grupo tem como característica a oposição, seja pela polêmica, seja pela paródia:

A boêmia estudantil se inscreve no quadro mais amplo da boêmia, em que se misturam os literatos, os jornalistas, os artistas, os burgueses mundanos e pessoas sem ocupação definida, como um modo de existência paralelo ao comportamento social estabelecido. O seu lugar é, na verdade, extra-literário, isto é, marginal à literatura como é em relação ao sistema social vigente. O ponto de vista da boêmia é anti-canônico por excelência e daí decorre o fato de a produção “literária” boêmia preferir as formas do cômico popular e o rebaixamento satírico e parodístico do código oficial¹⁸⁰

Este ponto de vista passa a ser adotado como crítica ao modelo de literato deste período, principalmente sobre aqueles que tinham o trabalho reconhecido, remunerado e legitimado, gozando de status e poder intelectual e político. É uma clara alusão aos intelectuais – bem-sucedidos do período em questão. Tal menção é confirmada no próprio “Prefácio”:

[...] o contrário do burguês não era o proletário – era o boêmio! As massas ignoradas no território e como hoje, sob a completa devassidão econômica dos políticos e dos ricos. Os intelectuais brincando de roda.

O escritor se intitula “palhaço de classe”, pois “serviu sem nela crer”. O “Prefácio”, para o estudo de *UHSP*, serve como uma espécie de espelho da posição crítica do autor em relação aos principais elementos de sua formação. Grande parte desta negação é confirmada

¹⁷⁹ BRITO, Mario da Silva. *História do modernismo brasileiro. Antecedentes da Semana de Arte Moderna*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971, p. 31.

¹⁸⁰ CHALMERS, Vera M. *3 linhas e 4 verdades. O jornalismo em Oswald de Andrade*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1976, p.44-45.

no livro. O texto demonstra a virada de Oswald em direção à politização radical, de inspiração marxista, centrada na luta de classes. Tais ideias mostram no autor uma preocupação com aspectos políticos e sociais próprios à conjuntura política de seu período – pós 30 – e através da negatividade faz um balanço destes elementos que construíram não só a sua história, mas também a história cultural brasileira.

Neste particular, é possível compreender sua posição como uma revisão de valores e também da perspectiva sobre a história brasileira. O texto demonstra uma consciência que lê nas entrelinhas de sua formação a presença de um discurso de classe que, se em um primeiro momento, foi fonte de polêmica e contestação, neste caso é incorporado como uma mentalidade que, em sentido amplo, deve ser combatida, justamente por outra percepção sobre o passado.

Por aqui, verifica-se que a base da perspectiva imprimida em *UHSP* tem como princípio os pressupostos do “Prefácio”. E é deste outro olhar sobre o passado que Oswald recorre, seja em termos da confirmação ideológica, seja através dos ideais modernistas, a essa altura condensados na “conquista espiritual da antropofagia”. Há, portanto, um elemento de força no conjunto, uma nota que revela um instante do momento de preparação do modernismo: o nacionalismo intelectual, cujo desejo estava em “reformular” a literatura, assim como o próprio país, a partir da anulação do passado e, se possível, sem resquício de continuidade histórica. Quando a postura se mostra crítica neste ponto, verifica-se no narrador um ponto de vista que problematiza sua personalidade historicamente, entre a generalidade de acontecimentos reconhecidos por todos e o prosaico encontrado no convívio cotidiano, indicando que sua história é também a história do Brasil, objeto de sua arte modernista.

Neste sentido, vê-se na narrativa o desenvolvimento individual pontuado pelas transformações sociais e históricas, cujo movimento serpenteia em várias camadas de observação. De certa forma, tal modo de narrar, mesmo em seus desníveis e modos de indeterminação, vai ao encontro dos valores modernistas. É neste ponto que podemos retomar a observação de Antonio Candido: contar o passado não é falar apenas de si, mas de certa ordem de interesses coletivos. Oswald contará sua história “a contrapelo”, como já dito.

Em suas “teses sobre o conceito de história”, Walter Benjamin coloca questões próximas das encontradas nas memórias. Segundo o filósofo: “O cronista que narra profusamente os acontecimentos, sem distinguir grandes e pequenos, leva com isso a verdade

de que alguma vez aconteceu pode ser dado por perdido para a história”¹⁸¹. Este modelo de crônica histórica pode ser visto em Oswald, talvez, desde *Pau Brasil*, ao eleger momentos da história cujos protagonistas são justamente o oprimido do curso histórico. A dialética que Oswald estabelece entre colonizador e colonizado é um exemplo disso. A própria antropofagia parece ser uma superação desta relação de poder que surgiu como metáfora e paródia, mas é retomada em chave filosófica neste último decênio de vida do autor.

As considerações acima levam em conta o caráter moderno e modernista da composição de *UHSP*, pois o tratamento estético encontra ressonância no ponto de vista, na perspectiva, na visão de mundo e no caráter retrospectivo com que o narrador desenvolve seu relato. Nas páginas iniciais do texto, chama a atenção a recorrente contradição como forma de mediar os assuntos e temas da narrativa. O autor parece chamar a atenção para o contraditório, nas palavras de Antonio Candido, como “nervo da vida”.

Este modo de observação sobre sua própria história, presente em tantos outros momentos da trajetória do escritor, parece considerar duas dimensões presentes neste eu e que perfazem a construção do enunciado: a história individual e a história coletiva. Tal forma de composição não causa surpresa se considerarmos a estrutura dialética que dedica aos seus ensaios de reflexão filosófica e histórica, em chave marxista.

Hesitações

O segundo conjunto de *UHSP* em sua abertura é composto de um único parágrafo em que o narrador ensaia o início das memórias. Mas não o faz sob a justificativa de uma indecisão. Ao mencionar o possível início das memórias, o movimento do narrador é alusivo e torna a estabelecer diálogo com outro personagem da literatura brasileira: o Brás Cubas de Machado de Assis. Aqui, convém explicar que a aproximação se dá por meio da natureza do gênero – memórias – e pela alusão ao tempo histórico, portanto, ligado ao modo de construção do enunciado. Neste sentido, avizinham-se metaforicamente, já que são personagens de natureza diferente, sendo um pertencente ao universo ficcional e outro real. O personagem de ficção possui uma lei própria, fruto do trabalho do autor que lhe impõe,

¹⁸¹ In: LOWY, Michel. *Walter Benjamin: aviso de incêndio. Uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”*. São Paulo: Boitempo, 2005, p. 54.

através de seleção, limitações, ângulos e acentos próprios, fixados em uma coerência interna por leis inerentes. Segundo Antônio Candido:

[...] na vida, a visão fragmentária é imanente à nossa própria experiência, é uma condição que não estabelecemos, mas a que nos submetemos. No romance, ela é criada, é estabelecida e racionalmente dirigida pelo escritor, que delimita e encerra, numa estrutura elaborada, a aventura sem fim que é, na vida, o conhecimento do outro.¹⁸²

As alusões continuam, pois em seguida, constroem uma imagem que remete ao personagem Édipo, mito trágico da Grécia Antiga. De outra parte, Maria Antonieta D'Alkmin, Dr. Emilio Mattar e seu Nenê são personagens da vida real que compõem o quadro. O assunto gira em torno da doença, da morte e da precariedade do presente, ligando-se ao primeiro bloco pelo traço de pessimismo e pelo sentimento trágico. A linguagem é igualmente “hesitante”, entre o prosaico, o ornamental e o moderno.

Importante ressaltar que tais alusões aos personagens literários mencionados funcionam no âmbito de um mecanismo interno, próprio do desenvolvimento da escrita de *UHSP*, como será visto no segmento da análise. Fora as diferenças entre o relato autobiográfico de Oswald e o ficcional, o personagem não deve ser tomado por outro, como um modelo revivido. Conforme ensina Antonio Candido no ensaio “De Cortiço a Cortiço” (1991), cada obra é um universo próprio, e por mais que outra obra tenha como função ser “lentes tomadas de empréstimo”, cabe verificar “no processo vivo da montagem a singularidade da forma”.¹⁸³ Apesar de ser uma obra memorialista, *UHSP* também possui, procedimentos análogos ao da obra de invenção ficcional, o que a torna também um mundo próprio:

Mas nós sabemos que, embora filha do mundo, a obra é um mundo, e que convém antes de tudo pesquisar nela mesma as razões que a sustentam como tal. A sua razão é a disposição dos núcleos de significado, formando uma combinação *sui generis*, que se for determinada pela análise pode ser traduzida num enunciado exemplar. Este procura indicar a fórmula segundo a qual a realidade do mundo ou do espírito, foi reordenada, transformada, desfigurada ou até posta de lado, para dar nascimento ao outro mundo.¹⁸⁴

¹⁸² “A personagem do romance”. In: *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1974, p. 58.

¹⁸³ CANDIDO, Antonio. “De cortiço a cortiço”. In: *O discurso e a cidade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2010, p. 108.

¹⁸⁴ *Idem*, p. 107.

De antemão, verifica-se que as referências configuram algo do universo próprio de *UHSP*, como elementos de uma expressão particular. Aqui, o parágrafo:

Como e por onde começar as minhas memórias? Hesito. Devo começá-las pelo início de minha existência? Ou pelo fim, pelo atual, quando em 1952, os pés inchados me impossibilitam de andar no pequeno apartamento que habitamos em São Paulo, à Rua Ricardo Batista, 18, no 5º andar. Quando esta que ficou sendo em minha vida a Esposa, Maria Antonieta d'Alkmin, vai num gesto buscar os meus chinelos e carinhosamente providencia as frutas do meu regime. Estou atacado de uma asma cardíaca, produzida por insuficiência e o Dr. Emílio Mattar procura me tirar do caixão, com injeções de Cardiovitól, que o farmacêutico da vizinhança, Seu Nenê, vem aplicar todas as noites, na veia.¹⁸⁵

Em um primeiro momento, o que chama a atenção é o paralelo construído com o primeiro capítulo de *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1880), “Óbito do autor”, também com função preliminar no livro. Seu narrador, um “defunto autor” munido da “pena da galhofa e a tinta da melancolia”, informa os propósitos de sua criação, a escrita de suas memórias: o que narrar, as circunstâncias de sua morte, seu velório, comentários irônicos entremeados de alusões a figuras clássicas e literárias (Moisés, Hamlet, Chateaubriand) e as personagens em torno de seu leito de morte. Diz no início do primeiro capítulo:

Algun tempo hesitei se devia abrir estas Memórias pelo princípio ou pelo fim, isto é, se poria em primeiro lugar o meu nascimento ou minha morte. Suposto o uso vulgar seja começar pelo nascimento, duas considerações me levaram a adotar diferente método: a primeira é que eu não sou um autor defunto, mas um defunto autor, para quem a campa foi outro berço; a segunda é que o escrito ficaria assim mais galante e mais novo.¹⁸⁶

Como se vê, dadas as ressalvas feitas anteriormente, as correlações são pontuais. A palavra “hesitação” está presente nos dois textos e em situação semelhante: qual seria a melhor maneira de iniciar a narrativa, pelo fim da vida ou pelo começo dela? A diferença mais forte está no fato de *Brás Cubas*, ser um personagem ficcional, e contar a sua história na condição de morto (assim com ciclo fechado), enquanto Oswald de Andrade está vivo (ciclo aberto) para relatar sua vida. Esta diferença é fundamental no paradigma de construção narrativa: “No romance, o escritor estabelece algo mais coeso, menos variável, que é a lógica

¹⁸⁵ *UHSP*, p. 21.

¹⁸⁶ ASSIS, Machado. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. São Paulo: Mediafaschion, 2016.

da personagem. A nossa interpretação dos seres vivos é mais fluida, variando de acordo com o tempo ou as condições de conduta”.¹⁸⁷

Porém, o que pode ser motivo de graça da invenção ficcional em Machado de Assis, uma inversão nos termos da construção literária, para o narrador de *UHSP* é problemático. Tendo em vista os procedimentos narrativos utilizados por Oswald, é possível considerar as semelhanças, em chave paródica, como *máscara*.¹⁸⁸

O uso de máscaras é uma marca artística da cultura popular. Segundo os estudos de Mikhail Bakhtin, a duplicidade e a ambivalência que estão contidas nestas formas de representação (que também relativizam o próprio princípio da vida e da morte), pois são concebidos como, “[...] a alegre negação da identidade e do sentido único, a negação da coincidência estúpida consigo mesmo; a máscara é a expressão das transferências, das metamorfoses [...]”¹⁸⁹.

Dentro deste propósito, a justificativa atrelada ao emprego do termo “hesitação”, por parte do narrador de *UHSP*, pode ser vista como uma equivalência, de modo a correlacioná-lo a uma referência como Machado de Assis. Este movimento de desvio, não necessariamente hesitante, aponta no narrador uma conduta de negação a uma identidade pronta, um caráter fixado. Tanto que no momento seguinte do desenvolvimento narrativo alude a outra figura literária, Édipo. Talvez, este seja um recurso que relativiza o próprio gênero autobiográfico, supostamente ancorado na construção altamente referencial de uma identidade.¹⁹⁰

Também, o uso do termo demonstra, aparentemente, uma inversão de propósitos, já que Oswald toma no lugar da galhofa, a tinta da melancolia, como vê-se na continuidade do parágrafo. O que não deixa de ser uma galhofa com o leitor e com o próprio Machado de Assis, fundando-se em mais um recurso paródico.

¹⁸⁷ Antonio Candido, “A personagem do romance”, Idem, p. 58.

¹⁸⁸ Maria Augusta Fonseca identifica este procedimento em *Serafim Ponte Grande*: “O leitor poderá identificá-lhe muitas máscaras: aventureiro, debochado, volúvel, conquistador, espertalhão, oportunista, revoltoso. Seu traçado biográfico inclui o viajante, passageiro transatlântico que causa tumulto com suas façanhas amorosas”. In. “Orelha”. *Ibid.* Também no citado *Palhaço da burguesia* da mesma autora.

¹⁸⁹ BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento. O contexto de François Rabelais*. São Paulo: Hucitec, 1999. Ainda na questão, é possível relacionar a ideia em torno da máscara com procedimentos recorrentes na arte literária de Oswald de Andrade: “Basta lembrar que as manifestações como a parodia, a caricatura, a careta, as contorções e as macaquices são derivadas da máscara” [p. 35].

¹⁹⁰ Segundo François Dosse: “Em oposição a todas as formas de ficção, a biografia e a autobiografia são textos referenciais: exatamente como o discurso científico ou histórico, eles se propõem a fornecer informações a respeito de uma “realidade” externa ao texto e a se submeter, portanto a uma prova de verificação”. In: *Desafio biográfico: escrever uma vida*. São Paulo: Edusp, 2009, p. 36.

Na sequência de sua hesitação, o narrador concentra-se em si mesmo. Então, encontra seus pés, o apartamento acanhado, a cuidadora, o médico e o farmacêutico. Ao puxar para o sumo de suas recordações uma de suas leituras formadoras, como as “Memórias póstumas”, o narrador redireciona o olhar, como se fosse desperto, e vê-se em um espaço reduzido, cujo centro é seu corpo enfermo, em meio a personagens que o auxiliam. O que aparentemente caminharia para um pretexto satírico, toma o rumo da observação melancólica, pois redireciona seu olhar para a exiguidade do espaço que reduzem o movimento do narrador, tomado pela realidade precária, pela dificuldade e pela dependência física. A alusão a uma obra de Machado leva a certa atitude deliberada de ambivalência, embaralhando jocosamente uma aproximação entre a realidade objetiva e o mundo da ficção. Com travo amargo, ainda que envolto em blague, Oswald sugere ser um defunto autor?

A “hesitação” também pode ser detectada em outros níveis do relato, por exemplo, no trabalho com a linguagem. Isso porque, além das alusões literárias, o narrador de *UHSP* explicita no texto expressões de seu universo íntimo e afetivo (“vai num gesto”, “carinhosamente providencia”) em que dá ênfase cordial ao tratamento (“a Esposa”), no mesmo passo que reúne termos atrelados ao universo da ciência médica (“asma cardíaca”, “Cardiovitol”) e ao lado de outros prosaicos (“tirar do caixão”, “na veia”), em nova mistura entre uma linguagem específica, culta, e a popular, ambas relacionadas ao tema da doença-morte. Dessa maneira, formas de sua afetividade demonstradas na escolha vocabular desaguam no tom melancólico e ao mesmo tempo mordaz, de uma realidade cruel, imediata, que se apresenta para o narrador. Este modo de composição gera contrastes e reafirma os pressupostos estilísticos anteriormente apontados do primeiro bloco.

Dadas as diferenças já destacadas, a figura de Brás Cubas pode ter uma outra entrada em *UHSP*, desta vez calcada em certos movimentos do narrador. Nestas primeiras considerações, a apropriação quase literal dos termos utilizados pelo personagem aponta para o desenvolvimento paródico, de certa forma exteriorizada e visível. Mas, por outro lado, há algo relacionado à incorporação interna. E neste ponto, as afinidades entre campos diversos (ficção e realidade), em situação de paródia, podem tomar a forma de um *diálogo*, como canto paralelo¹⁹¹, no duplo sentido que o termo enseja. Para estabelecer aproximações, busco apontar alguns indícios em leituras sobre a obra.

¹⁹¹ Acolhendo o termo na sua dupla significação, Haroldo de Campos explica, “Paródia [...] não deve ser necessariamente entendida no sentido da imitação burlesca, mas inclusive na sua acepção etimológica de *canto paralelo*”. “Apresentação” In: *Oswald de Andrade. Trechos escolhidos*. São Paulo: Agir, 1967, pp. 15-16.

Para prosseguir nessa argumentação, recorro ainda a Roberto Schwarz por sua obra *Um mestre na periferia do capitalismo* (1990) em que destaca a figura do narrador para trazer questões fundamentais para a leitura de “Memórias póstumas”. O crítico nota no personagem-título de Machado de Assis uma conduta de “persistência na afronta”, pois as constantes intervenções no fluxo narrativo, como uma espécie de “intromissão” na construção de sentido do leitor, mimetizam estilisticamente uma “conduta da classe dominante”. Machado é perspicaz na sua leitura da classe dominante, sendo Schwarz o primeiro a detectar e analisar. Visto dessa perspectiva, em relação a atitudes de classe, não seria esse também o horizonte de Oswald de Andrade (pertencente à elite brasileira) se tomarmos em contraste o primeiro conjunto narrativo de *UHSP*? Da mesma forma que há a retomada das primeiras versões da obra do autor, *Memórias sentimentais de João Miramar* (como já foi explicitado), que obliquamente remetem ao jovem Oswald e por aproximação à elite brasileira, consignando trejeitos aristocráticos da elite da qual ele mesmo fez parte. E não seria também uma espécie de crítica e autocrítica em que afronta a si mesmo?

Sem dúvida, os termos mantêm uma ambiguidade quase insolúvel, mas de alguma maneira, como Brás Cubas, revelam algo da construção literária, um traço temático na observação crítica do gênero memorialístico, cuja forma mistura-se à intenção, ou seja, à busca de um prestígio fadado ao artificialismo:

Que pensar então das dúvidas literárias (‘Algum tempo hesitei’), considerações lógicas e opções de método ostentadas pelo morto? Em abstrato, pelo assunto e pelo tom, passariam por inquietações de um cavalheiro ilustrado [...] São poses que não se destinam a enganar, nem ocultam nada. Não se trata portanto de crer nelas, de buscar a sua verdade ou coerência, mas de lhes admirar o descaramento, o virtuosismo com que são manejadas.¹⁹²

Esta máscara identificada em *UHSP* tem endereço e parece brincar com sua figura remanescente de certa aristocracia literária, própria ao homem de letras de fins do século XIX, agora tomado pela voragem da cultura de massas de meados do século XX, o que faz pensar na possibilidade de uma assimilação irônica do passado no presente. De certa forma, indica no escritor uma percepção desencantada em torno do presente e do passado. Neste particular, acompanho aqui Vinicius Dantas, ao lembrar que parte das referidas desilusões de Oswald

¹⁹² SCHWARZ, Roberto. *Um mestre na periferia do capitalismo*. São Paulo: Duas cidades, 2001, p.19.

podem ser vistas em alguns *telefonemas*, concebidos por um escritor “com espírito subversivo de modernista radical que teve um dia de se duplicar em reformador social, visto que a modernização não coincidiu com suas próprias expectativas”.¹⁹³

O termo “aristocrata”, usado no autorretrato citado aqui anteriormente associa-se à própria composição vocabular de *UHSP*, contrastante no parágrafo. Neste sentido, Oswald incorpora as “poses” de Brás Cubas geradas pela “conduta ilustrada [...] credora de respeitosa consideração” e também pelo “escárnio”, que sugerem uma norma de classe, como um desejo em demonstrar superioridade. Talvez este aspecto do narrador, o caráter assimétrico, é incorporado à construção das memórias:

O ritmo é binário, marcado por alternativas, paralelismos, antíteses, simetrias, disparidades. Assim, o narrador hesita entre dois modos de abrir as suas memórias, se pelo princípio, se pelo fim, disjunção formulada na mesma frase uma segunda vez, em forma paralela (se pelo nascimento, se pela morte), só que agora em termos de despropósito, realçado pela repetição.¹⁹⁴

Não podemos esquecer que a escrita memorialística de Oswald de Andrade possui o enleio crítico de um modernista maduro. O trabalho de reavaliação, intrínseco ao memorialista, busca no aqui e agora e nas fontes que alimentaram sua formação literária e cultural o instrumento de objetivação de sua escrita.

Antonio Candido, ao refletir sobre o tema da influência entre os textos literários, ou como ele mesmo define, a “fertilização entre os textos literários”, chega ao conceito de “ressonância”. Para o crítico, esta seria uma forma de demonstrar a criação de textos a partir de outros textos, uma divisão básica entre a *inspiração* e a *citação*. A primeira identifica-se na assimilação de ideias de um determinado texto como forma de configuração de um novo; a segunda “consiste em transpor palavras ou frases” que “aumenta o efeito do texto receptor, dando-lhe alcance maior” a partir de um texto “gerador”.¹⁹⁵

¹⁹³ Uma perspectiva encontrada em muitas crônicas do *Telefonema*, que segundo Vinicius Dantas indica “(...) um escritor implantado numa sociedade moderna, circulando entre classes sociais opostas, atento às coisas do dia-a-dia, às opções ideológicas e práticas, à vida intelectual e às oficialidades (...) capaz de participar dos acontecimentos e se enfronhar na transformação do processo social (...)”. Tal caracterização demonstra a aproximação entre o escritor e o jornalista em Oswald de Andrade, o que será explorado no decorrer da tese. “O Canibal e o Capital”. In: ABDALA JR. Benjamin e CARA. Salete de Almeida (orgs.) *Moderno de nascença. Figurações críticas do Brasil*. São Paulo: Boitempo, 2006.

¹⁹⁴ SCHWARZ, Roberto. *Um mestre na periferia do capitalismo*. São Paulo: Duas cidades, 2001, p.26.

¹⁹⁵ “Ressonâncias”. In *O Albatroz e o chinês*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2010.

No caso de *UHSP*, a ressonância, por meio da citação, em certa medida, estabelece um diálogo crítico entre “memórias”, principalmente quando observada a posição ambígua do narrador, entre a galhofa e a melancolia ou, no caso, uma dentro da outra. Porém, guardadas as diferenças e pressupostos, os procedimentos narrativos no livro supõem a dialética entre a matinalidade e a orfandade, ou seja, a descoberta e a perda. Neste sentido, os contrastes são gerados pela consciência da juventude e da velhice, neste elo em que a matéria de sua vida transcorreu. De alguma forma, “encenar” Brás Cubas é também evidenciar uma ressonância que irá se acomodar no corpo narrativo de maneira híbrida. O narrador de *UHSP* apropria-se de um fragmento do romance de Machado de Assis para encenar um traço particular de uma conduta de classe. No mesmo passo, faz uma representação irônica de si próprio. Por fim, evidencia um valor estético atrelado ao seu ideário modernista.

Além de Brás Cubas, no parágrafo em análise, o narrador alude a outra figura literária, agora mitológica, por meio da expressão metonímica¹⁹⁶, “pés inchados”, ponto de observação fixado pelo narrador sobre o corpo. Para a continuação da análise, cabe retomar um fio.

No primeiro conjunto, o narrador menciona o “largo período”. Este é contrastado pela composição cênica deste segundo conjunto, a sua observação sobre si: no “pequeno apartamento” (espaço reduzido, indicativo da derrocada econômica, resultando em decadência financeira) vê abreviadas as chances de vencer a doença, com indicativos do “fim”, resumindo a situação “atual” em que se encontra. A figura literária de Édipo, metaforicamente contida na alusão aos seus pés, é também o modo por meio do qual o protagonista se encontra com a sua verdade, com isso trazendo para a figuração motivos da tradição atrelados ao enredo trágico. Preliminarmente, então, cabem aqui algumas considerações em torno do personagem mítico da antiga tragédia grega a fim de estabelecer certas correlações, que parecem plausíveis, com *UHSP*. Vamos ao ponto destacado.

Como é de conhecimento, o enredo da peça de Sófocles, *Édipo Rei*¹⁹⁷ (aproximadamente 430 a.C.), mostra a trajetória de seu protagonista (que dá nome ao título) tomado pela fatalidade e por circunstâncias que durante grande parte de sua vida não conhece. O destino lhe impõe desposar (por ignorância do fato) sua mãe, Jocasta, e assassinar seu

¹⁹⁶ Cabe lembrar Haroldo de Campos em sua análise de excertos de *Memórias sentimentais de João Miramar* o conceito de “apreensão metonímica”. In: “Estilística miramariana”. *Metalinguagem e outras metas*. São Paulo: Perspectiva, 1978.

¹⁹⁷ A edição consultada é *A Trilogia Tebana. Tragédia Grega. Volume 1*. Tradução de Mario da Gama Kury. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.

próprio pai, Laio. De acordo com Trajano Vieira¹⁹⁸ o nome guarda relação com o seu passado: um oráculo informa Laio que seu filho o mataria e, por isso, quando nasce é exposto no monte Citiron, lançado à própria sorte. É encontrado e salvo com a cabeça para baixo e com os pés furados e inchados. São enredos que correm paralelamente, desconhecidos de Édipo. Segundo o autor em “Édipo entre a razão e o daímon”, a cena contrapõe pureza e tragédia, o coletivo e indivíduo: “[...] o coro sofociano evoca a “pureza da linguagem” (863), regida pelas “leis de pés elevados” do Olimpo (866) em contraste com a “desgraça de terríveis pés” (418), na qual se coloca e é colocado o rei de pés-inchados (*Oidi-pous*)”.

Por outro lado, ainda segundo Trajano, o mito reverbera o tema da aparência, em que a formulação falsa substitui a verdadeira. Nesta direção, o personagem traz em si, enquanto herói, um aspecto conflitante, entre o aparente e o contraditório: “Ao colocar Édipo entre a razão e o *daímon*, Sófocles reafirma o caráter paradoxal do herói trágico, fascinante e frágil, arrogante e desarmado, engenhoso e vulnerável. [...] O herói é agente e paciente da ação, submetido às forças do daímon e do acaso (*t’ykhe*)”. É que se coloca a centralidade da contradição semelhante como possível (a hipótese é minha) metáfora da figura que Oswald busca, de modo voluntário ou involuntário, para tradução de si mesmo.

Feito o comentário, retoma-se o segundo conjunto em análise, nele apontando a engenhosidade da escrita madura de Oswald em contraste com a fragilidade física do presente. Particularmente, em se tratando de um relato autobiográfico, nota-se que o artista fixa em suas memórias certa tensão entre verdade e aparência. Estas questões denotam a força do sentimento trágico no presente da escrita, seja pelos temas discutidos até aqui, seja pelas barreiras impostas pela saúde. E, assim como Édipo, o contato com a verdade, um tema literário de excelência, poderá também ser tomado como uma relevante linha de composição de *UHSP*. Algo deste sentimento, pode ser verificado em um de seus últimos textos, “Do órfico e mais cogitações”, também datado de 1954. Nele, o escritor retoma em outra ordem o tema ao descrever efeitos da doença e percepção lúcida sobre a proximidade da morte:

Duma cama de hospital as sombras da vida crescem. A anormalidade trazida pelo mal físico atinge prontamente a vida psíquica. As salvaçãoes da terra se alinham nas providências do médico e da enfermagem. Mas fora disso resta um espaço imenso onde sobra o vazio [...] / O presente oferece pouco amparo. Depois de certa idade, sabe-se como a vida é precária, como a

¹⁹⁸ VIEIRA, Trajano. “Édipo entre a razão e o daímon”. In. *REVISTA USP*, São Paulo, n.46, p. 88-96, junho/agosto 2000, p.95. É importante ressaltar que o tema edipiano, no presente estudo, é pensado em sua esfera literária, ou seja, na composição da temática trágica do mito.

palavra dos homens é mentirosa e falha, como os fatos contestam a ilusão. Recorre-se então ao passado¹⁹⁹

Nestas reflexões, o escritor remete à vida como processo, em que elementos do passado revigoram-se como razão para a vida presente. Ou, dito de outro modo, o ceticismo que se instaura no presente tem como contraponto o passado, objeto de *UHSP*. Neste mesmo texto, Oswald parece muito próximo dos termos postos em movimento em seu livro de memórias, por exemplo, quando menciona a “experiência biográfica” como prova incontestável do “estado de infância” que acompanha o artista.

É uma forma de redizer o sentido “edipiano” que atribuiu a sua biografia, *Sob as ordens de mamãe*, e ao mesmo tempo sua identidade como artista, marcada pela experiência do trágico e do “desajustamento”, como parte de uma condição, ser “sem profissão”: “Os desastres que marcam essas grandes e trágicas vidas provêm justamente do desajustamento pela incapacidade de viver o normal, de ser adulto e de chegar ao tipo ideal de civilizado. O artista traz sempre em si o estigma do primitivo, do louco e da criança”.²⁰⁰ Neste sentido, o propósito de compor suas memórias faz reviver traços de sua arte que são as marcas vivas da fabulação narrativa: a pose aristocrática nas hesitações de Brás Cubas; o olhar para si de Édipo como marca trágica; a linguagem modernista entre o afetivo e o prosaico.

O narrador de *UHSP*, nesta passagem, recria a cena do moribundo, a figura daquele que passa a sua experiência para outros que o sucedem, como mencionado anteriormente a partir de citação de Walter Benjamin. Aqui, no caso, tem-se um moribundo aos moldes modernos, pois transmite as referências que o construiu, sua própria história atrelada ao coletivo de seu tempo em versões, alusões e motivos, elaborada de modo duplo, dialético e continuamente ambíguo. Dá visibilidade a seus mitos pessoais e individuais por meio dos valores e modelos modernos de arte: a parodia, a fragmentação, o elemento histórico e a individualidade artística.

A arte no âmbito da modernidade, segundo Annateresa Fabris, inscreve-se em certas categorias:

¹⁹⁹ ANDRADE, Oswald de. “Do órfico e mais cogitações”. *Estética e política*. 2ª edição. São Paulo: Globo, 2011, p. 454.

²⁰⁰ Idem, p. 456.

[...]autonomia e divórcio da cultura de massa e da vida cotidiana; caráter autorreferencial, autoconsciente, não raro irônico, ambíguo e rigorosamente experimental; expressão de uma consciência puramente individual; analogia com a ciência pelo fato de produzir conhecimento; literatura como expressão persistente da linguagem desde Gustave Flaubert; pintura como elaboração persistente do próprio meio desde Manet; rejeição dos sistemas clássicos de representação; negação do conteúdo, da subjetividade e da voz autoral; negação da semelhança e da verossimilhança, exorcismo de todo realismo; papel adversário em relação à cultura burguesa e à cultura de massa.²⁰¹

Por outro lado, Oswald evidencia o mecanismo de composição ficcional, pois parte de outra palavra para compor a sua, um *canto paralelo*, demonstrando, assim, a consciência de uma continuidade histórica, aqui no âmbito literário, mas presente na observação sobre a “transição” dos tempos. O trecho que virá a seguir, composto também por um parágrafo ilustrativo, mostra o artista “empunhando” as bandeiras modernistas, como acima destacado na síntese de linhas de força do relato.

Lívida ambiguidade

O terceiro momento destacado da abertura de *UHSP* tem como centro de observação do narrador a seleção de algumas obras significativas de seu acervo pessoal e que também constituem sua identificação com seu tempo, iluminando valores da arte moderna. No caso, o escritor parece assumir outra figuração, ambígua e contraditória também, entre os feitos heroicos e a melancolia do presente insólito. O exemplo aqui recortado é pontual:

Fito nas paredes do living espaçoso as minhas altivas bandeiras. São os quadros, as obras primas da pintura moderna de que breve vou me desfazer. São os estandartes levantados na guerra que foi minha vida. Um grande Chirico de 1914, da série “Piazze d’Itália”, onde se vê uma torre, um pequeno trem de ferro e dois homens minúsculos na solidão da praça onde se ergue uma estátua vestida de negro. É um dos quadros que criaram em Paris o Surrealismo. Chamam-no “L’enigme d’une journée”. Há também, em azul, a obra-prima de Tarsila, “O Sono”. Duas joias de Cícero Dias, onde o mestre brasileiro liga o abstrato ao nativo. “Os cavalinhos” de Chirico, o Di, uma telinha de Rudá e outra de Nonê, meus filhos e uma guache de Picasso em azul e negro. São minhas as bandeiras que contam que nunca abdiquei na luta feroz dos meus dias.

²⁰¹ “Modernidade e vanguarda: o caso brasileiro”. In: FABRIS, Annateresa (org.). *Modernidade e Modernismo no Brasil*. São Paulo: Zouk, 2010, pp.12-13.

No trecho citado o primeiro movimento do narrador é o de dilatar novamente o espaço da observação. E assim, do pequeno apartamento do conjunto anterior, o olhar se volta para o “living espaçoso”. Por tais movimentos, o sentido de amplitude vai e volta, acompanhando a diversidade e alternância dos assuntos tratados. Observa-se com isso que a presença da morte pressiona os espaços e perspectivas do narrador, enquanto a arte moderna, sua “bandeira”, amplia novamente esta perspectiva.

O living constitui um espaço de reunião, intermediário entre o externo e o íntimo. Este espaço sugere movimento, até mesmo pela posição que ocupa no apartamento. No cenário descrito ele é lugar de contemplação e de reflexão, de rememoração e de trajetória cumprida, considerando-se que o espaço escolhido para a exposição de suas “altivas bandeiras”, provas de suas conquistas da “guerra”, parte do sumo de sua vida. Os artistas que povoam as paredes e alimentam o olhar de Oswald são integrantes das vanguardas europeias, com quem teve contato; são artistas brasileiros, companheiros do modernismo local; e são também, seus filhos mais velhos, Nonê (já artista plástico) e Rudá (nas suas primeiras tentativas). Nesta composição ordenada em torno de obras de amigos distantes e próximos, e de familiares, vislumbram-se tempos e estilos artísticos diferentes, porém todos relacionados à arte moderna (modernismo, surrealismo, cubismo, abstracionismo).

O óleo sobre tela de De Chirico²⁰², “O enigma de um dia”, classificada como “grande” merece uma descrição mais detalhada. Segundo o narrador a obra é precursora da pintura surrealista. Ao situá-la, Oswald aponta a data fixada por De Chirico, nome dado à tela e a descrição do conteúdo. Nesta descrição dos elementos que a constituem, com suas cores, disposição espacial, figuras geométricas e imagens da modernidade (“onde se vê uma torre, um pequeno trem de ferro e dois homens minúsculos na solidão da praça onde se ergue uma estátua vestida de negro”) destaca na obra, curiosamente, a presença de um corpo humano de

²⁰² Giorgio de Chirico (1888 -1978) foi um dos principais nomes das artes plásticas de vanguarda, conhecido por sua “pintura metafísica”, em um primeiro momento oposição ao futurismo, no primeiro decênio do século XX. É considerado um dos precursores do Surrealismo. Em crônica de 22/03/1936, Tarsila do Amaral narra seu encontro com o pintor no ano de 1928. Vale mencionar a reflexão da artista, próxima a ambientação que Oswald confere ao quadro: “A sua pintura é poesia, evocação do passado, majestade em ruínas de templos antigos, colunas derrocadas, estátuas mutiladas, carregadas de lembranças, fragmento de civilização onde arte e religião se fundem. As telas de Chirico de anteguerra, descuidadas na parte técnica, rescendem essa poesia de arquitetura antiga, como perspectivas sugerindo miragens, sombras misteriosas projetadas pelo sol poente, espaço, nostalgia, além. Foi desse Chirico que surgiu o movimento surrealista [...]”. “Chirico, o grande pintor ocidental”. In: AMARAL, Aracy [introdução e organização]. *Tarsila cronista*. São Paulo: Edusp, 2001.

dimensão reduzida frente à grandeza da estátua e à amplitude do vazio da praça. Algo semelhante ao que faz no parágrafo anterior quando mira o próprio corpo.

Tarsila do Amaral, mulher e companheira de Oswald durante os anos de 1920 (23 a 29), é também artista mencionada como autora de uma “obra-prima”, o óleo sobre tela “O sono” (1928). Esta tela esteticamente próxima das tendências da pintura surrealista, pode ser entendida, após a menção sobre Chirico, como resultado da ação modernista local e lembrança da fase de maior culminância do movimento brasileiro e envolvendo a própria vida de Oswald. Em *Tarsila sua obra e seu tempo* Aracy Amaral menciona o depoimento da artista em torno da referida tela, atentando para o processo criativo, as formas exploradas e a predileção de Oswald de Andrade:

Este quadro, segundo a artista, foi resultado de uma sensação que teve em certo período, na fase que antecede o sono, da presença de volumes mais estreitos na base e mais largos em cima, oscilantes... Favorita de Oswald de Andrade, a tela ficou com o escritor até seu falecimento.²⁰³

Outro artista de seu acervo, Cícero Dias, é colocado como personagem característico e importante no âmbito do modernismo brasileiro: suas “joias” são aquelas que representam esteticamente a dialética do local com o universal, a mediação que o artista faz entre a força da particularidade sobre o geral, pois “liga o nativo ao abstrato”. A seguir, volta a mencionar De Chirico, só que outra obra (“Os cavalinhos”) sem maior destaque, o nome de Di Cavalcanti, além dos filhos Rudá e Nonê. Fecha a descrição com um “guache” de Picasso, em “azul e negro”.

A composição com as referências da pintura moderna, de um lado, arranja em um primeiro plano as bandeiras de uma luta pessoal e coletiva, de rupturas com o conservadorismo dos costumes morais e também dos valores artísticos; por outro lado, há no fundo da contemplação que o escritor lança sobre as pinturas, o sentimento melancólico, sugerido pela centralidade que a tela “Enigma de um dia” ocupa em sua observação. Vera Maria Chalmers no ensaio “Passagem do Inferno” (1986)²⁰⁴, em que analisa o poema “Escaravelho de Ouro” (1946)²⁰⁵, demonstra como a tela está presente na criação do escritor

²⁰³ A tela “O sono” datada de 1928 traz uma Tarsila próxima às ideias e estéticas do surrealismo. In: *Tarsila: sua obra e seu tempo*. São Paulo: Edusp, 2010, p. 282.

²⁰⁴ CHALMERS, Vera Maria. “Passagem do Inferno”, In: ANDRADE, Oswald de. *O santeiro do Mangue e outros poemas*. São Paulo: Globo, 2ªed, 2012.

²⁰⁵ Idem, pp. 105-116.

em seu último decênio de vida. A presença se dá por meio da imagética surrealista e a orientação metafísica. O poema “páscoa de giorgio de chirico”, segundo a autora, capta da tela, além da imagética, a “expressão de um sentimento mórbido de separação e de perda”:

Quando te debruçares
Sobre a lívida ambiguidade
Nada será interrompido
Não estremecerá a estátua do físico
Nem a sacra estupidez
Nem a miragem
Nem a fraternidade ansiosa
Ninguém quis comprar o poeta²⁰⁶

L'enigme d'une journée, segundo Vera Chalmers, concebe uma representação por estranhamento, em que “o desconcertante impacto provocado pelo contraste das ruínas renascentistas do casario com a escultura individualista e burguesa do século XIX serve de ponto de partida para a criação de uma mitologia particular da praça moderna”²⁰⁷. O contraste traz em si um viés metafísico e não apenas uma construção dentro dos preceitos estéticos do surrealismo, pois: “A sua invenção pictórica não se queria psicológica, mas filosófica, propondo o enigma como o momento em que a ideia surgia sob a aparência das coisas. A revelação é uma visão”.²⁰⁸

Neste sentido, o poema de Oswald de Andrade traduz a “visão aterradora do nada existencial”²⁰⁹, cujas associações, a partir da presença do quadro em seu campo de visão, se dão entre a antítese da percepção existencial, a “lívida ambiguidade”, associada ao elemento do quadro que projeta sombras no espaço da tela (“Não estremecerá a estátua do físico”) e ao sentimento órfico retomado (“Nem a sacra estupidez”). Este conjunto de imagens, pressupostas da leitura pessoal e artística do escritor sobre o quadro, tem em seu fecho, a dura sentença contida na expressão “venceu o sistema de Babilônia” (penúltimo verso do poema “O escaravelho de Ouro”): a *venda do poeta*, ambigualmente projetada entre ele mesmo e seu acervo.

O poema tem contato com o trecho de *UHSP* em análise nos seguintes pontos: 1. O pressuposto da contemplação e o protagonismo da tela na expressão do sentimento metafísico

²⁰⁶ Idem, p. 107.

²⁰⁷ Idem, p. 91.

²⁰⁸ Idem, p. 92.

²⁰⁹ Idem, p. 95.

e melancólico; 2. a estátua, cuja sombra, redimensiona a imagem da “solidão da praça” como uma possível identificação; 3. a *venda do poeta*, que sugere a premissa capitalista de entremeio à reflexão de cunho metafísico, de modo a projetar um corte em relação aos versos anteriores, e desta forma estabelecer consonância com “obras-primas da pintura moderna que em breve vou me desfazer” da observação sobre o quadro. Assim, é possível reconhecer nesta imagem, a solidão do homem minúsculo frente às sombras projetadas pela estátua, como aniquilamento e melancolia.

Neste sentido, considerando a composição do cenário, o objeto de contemplação, apesar de *enigme d'une journée*, é também uma revelação, pois correlato ao sentimento órfico, “gerador de mitos”, faz surgir que se esconde sob a *aparência*. De certa forma, a própria escrita das memórias traz em si este movimento para o autor: a revelação daquilo que subjaz seu próprio passado. E, enquanto trabalho de escrita, revive o que ainda se prolonga sob a aparência de extinto.²¹⁰

Ao mesmo tempo, a forma de construção do texto mostra uma associação entre arte e guerra. Considerando que se trata da abertura de um livro de memórias, é possível perceber ecos da busca de um “início”, porém em um sentido muito diferente ao do parágrafo anterior. Como pode ser visto, o narrador media uma reunião de artistas em sua contemplação, todos associados, em menor e em maior grau, à sua própria figura. Vê-se um conjunto de artistas modernos, cujo líder, o próprio Oswald, classifica tais experiências como “lutas”.

Oswald de Andrade que, além de ser objeto do relato, designa sua vida como “luta feroz”, cuja representação está nas telas, “bandeiras”. Estas últimas, em sua acepção primeira, tem como função simbolizar um estado soberano, um país, um povo. O narrador toma uma referência coletiva para representá-lo nos limites da arte moderna, da qual foi participante criador no Brasil das primeiras décadas do século XX. Os termos reunidos remetem a valores muito próprios ao autor.

O primeiro deles pode estar associado aos valores da arte de vanguarda, cujo caráter precursor tem como objetivo tanto o questionamento do que está estabilizado, como a

²¹⁰ Segundo matéria publicada no jornal Folha de São Paulo de 20.12 de 2015: “Até o fim da vida, apesar de outras quatro uniões, Oswald foi assombrado pelo espectro da normalista que acreditava ter matado. Nos últimos meses de vida, convidou o jovem jornalista Marcos Rey (1925-99) para escrever com ele um livro. Em depoimento concedido em 1984 ao Museu da Imagem e do Som de São Paulo, Rey contou que, sempre que se encontravam, Oswald perguntava: “E você, o que você faria no meu lugar? Você acha que fui culpado? Será que eu agi preconceituosamente?”. Disponível em : <http://arte.folha.uol.com.br/ilustrissima/2015/12/20/oswald-de-andrade/>

proposição de novos valores, no caso, artísticos. O que está suposto na utilização da palavra em seus contextos de uso, cujo emprego primeiro é militar.²¹¹ Essa posição é muito própria do escritor Oswald de Andrade nos primórdios do modernismo. A acepção é utilizada recorrentemente. Um exemplo destacado deste vocabulário que supõe luta, violência e oposição, pode ser visto em um trecho de um artigo de 1922: “ Para vencê-lo (o academismo) destruímos. Daí nosso galhardo salto de sarcasmo, de violência e de força. Somos *boxeurs* na arena”.²¹²

Outra questão que se atrela à ideia, em torno de lutas e batalhas, está na própria profissão de jornalista exercida por Oswald de Andrade. É no espaço do jornal que o autor trava longas polêmicas. Por isso, além de ser uma disputa argumentativa e de ideias, a polêmica é um modo de construção discursiva delineada por fundamentos coligados, desde sempre, ao artista Oswald de Andrade:

A tática da palavra combativa é a polêmica [...]As técnicas discursivas objetivam provocar o interlocutor para um confronto aberto (nem sempre à procura da melhor solução possível para a questão). A incitação ao opositor é um ato de violência, na medida em que rompe a inércia e o acordo tácito entre as ideias implícito no silêncio. A polêmica descobre o adversário e obriga-o a mostrar-se, pois é o contrário do acordo [...]²¹³

Ainda em relação às expressões utilizadas pelo autor no parágrafo em análise de *UHSP*, seu desenvolvimento adquire outros movimentos na narrativa. Um deles está na substituição dos termos constitutivos do cenário criado, as “Altivas bandeiras”. O adjetivo que confere dignidade superior às telas e, ao mesmo tempo, parte da *expressão dos sentimentos*, como já dito em outro contexto, transforma-se a seguir em “estandartes levantados”. Entre um termo e outro mantêm-se a conotação “guerreira” e pode-se aferir algumas alusões.

Considerando o contexto do modernismo brasileiro e da própria arte de vanguarda, dos quais Oswald fora um dos protagonistas, é possível ver na construção tais valores. O relato que busca realizar em torno do passado adquire, neste parágrafo, um aspecto de glória, pois este passado são “bandeiras altivas”. A guerra metafórica pela imposição de outros valores, no

²¹¹ “A vanguarda como ponta destacada de um grupo de artistas unidos em torno de uma doutrina se organiza para a defesa da inovação contra a crítica conservadora. A vanguarda é militante, porque sua razão de ser está na luta das ideias”. In: CHALMERS. Vera Maria. *3 linhas e 4 verdades. O jornalismo de Oswald de Andrade*. São Paulo: Duas cidades, 1976, p. 56.

²¹² “O futurismo tem tendências clássicas”. *Jornal do Commercio*, São Paulo, 11.11.1922. In: *Estética e política*. 2ª edição. São Paulo: Globo, 2011, p. 34.

²¹³ In: CHALMERS. Vera Maria. *Idem*, p. 117.

caso, a arte moderna está subentendido na sua “luta feroz”. Ao mesmo tempo, rearticula o tema da vida como arte, já que sua vida também foi *obra*.

Uma semelhança importante, que une contexto e propósito, está no sentido de descoberta aliado ao espírito precursor dos artistas, encenados aqui na heroicidade em tempos modernos de Oswald. Desta forma, o caráter altamente referencial aliado à consciência individual da produção artística, traços da arte moderna, encontram em uma formulação vista em outras obras literárias de outros tempos. Além de fornecer um sentido de continuidade e coerência à construção até aqui realizada, principalmente por meio da utilização paródica de máscaras a partir de obras clássicas da literatura (Dom Casmurro, Brás Cubas, Édipo), há também um sentido de reverência. Porém por outro mecanismo.

Pensando por este viés, Oswald usa de modo farsesco as referências literárias até aqui discutidas. Se por um lado é evidente a negatividade do procedimento moderno, o distanciamento irônico, por outro, pode-se ver enquanto canto paralelo. Claro que não uma imitação de feitiço clássico, mas uma forma que se situa ora no elevado, ora no rebaixado, de modo a tornar difícil alguma delimitação. Basicamente, toda a adjetivação utilizada para a contemplação das telas remete a estes tópicos, a fim de indicar as batalhas travadas para a implementação da arte moderna no Brasil que estão ali subentendidas. Prevalece o espírito moderno precursor de descoberta aliado à coragem guerreira e ao triunfo dos novos valores de espírito vanguardista.

Desse conjunto não se pode apartar o “avesso” do herói, apontando a complexidade e não a aplicação de modelos estáticos. Isso porque, como se lembra, a figura do escritor associada à do guerreiro aparece em um clássico da literatura. No clássico “Dom Quixote de La Mancha” (1605) de Miguel de Cervantes a conjunção de ávido leitor de novelas de cavalaria com uma mente delirante em batalhas imaginárias forma outro ponto de contato com *UHSP*. Não é demais lembrar que a imagem é colocada por Antônio Candido no prefácio, quando compara Oswald a um “gordo Quixote procurando conformar a realidade ao sonho”.

No “Prólogo” que Cervantes escreveu para suas “Novelas exemplares” há um artifício que chama a atenção para a comparação com as questões aqui abordadas. O autor, desejando escapar de escrever seu próprio autorretrato supõe que um amigo o faça, ressaltando que “[...] este, digo, é o rosto do autor de Galateria e de Dom Quixote de La Mancha [...] foi soldado

muitos anos e escravo cinco e meio, quando aprendeu a ter paciência nas adversidades”.²¹⁴ Esta forma de retrato, unindo a atividade intelectual à guerreira, corresponde a um alto valor humanista²¹⁵. E se for considerada esta relativa aproximação, nota-se um procedimento de reunir e reordenar esferas próprias da relação entre o sério e o cômico no campo das referências atuantes no texto memorialista de Oswald de Andrade.

Nesse conjunto aproximativo, nota-se que a mediação crítica do narrador de *UHSP* se dá por meio da escolha vocabular, da encenação dignificante das obras modernas, da utilização de traços do épico (mas não apenas) na composição e variação temática, nas quais explora o gênero em sua dimensão formal e histórica. Este modo de composição narrativa, gravada pela mistura de muitos gêneros, está presente em obras da ficção oswaldiana, como *Serafim Ponte Grande*. Segundo Maria Augusta Fonseca: “O discurso visa desnudar para descobrir, e ao desmascarar levanta a crítica às formulas e normas impostas, nos níveis mais variados em que se destacam as dissimulações”.²¹⁶

Desta forma, Oswald também mescla no relato de suas memórias a forma e o discurso seu e de outro para “desnudar” para evidenciar sentidos e procedimentos, no caso das memórias, para demonstrar como tais matizes se internalizam e estruturam a arte da escrita, assimilados na sua formação de escritor.

Curiosamente, o parágrafo que sucede tem como base os propósitos motivadores da escrita das memórias através da presença de um amigo:

Hoje, feriado, 15 de Agosto, vieram almoçar conosco os casais Antonio Candido e Domingos Carvalho da Silva. Saíram há pouco, depois de uma boa camaradagem. Domingos e Inês se refazem da tragédia que lhes causou no mês passado a morte de um filho de sete anos, Gilberto. Empresto a Antonio Candido o livro de crítica política de Lourival Fontes, intitulado “Homens e 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 no assunto, inteligente, imparcial e informado.

²¹⁴ *Novelas exemplares*. São Paulo: Cosac & Naify, 2015, p. 32.

²¹⁵ Maria Augusta da Costa Vieira, estudiosa da obra de Cervantes, observa: “A descrição é conduzida na direção do engrandecimento, seja por meio dos elogios pondo em evidência o homem das armas que atuou bravamente na memorável batalha de Lepanto, seja pela exaltação que destaca o homem das letras por ter escrito *A Galateria*, o *Dom Quixote* e a *Viagem do Parnaso*, em vias de ser publicado. Certamente, a reunião de duas atividades, isto é, a relativa às armas e a relativa às letras correspondia nesse tempo à idealização de uma vida plena tendo em conta a concepção humanista da existência”. “Notas sobre os prólogos de Cervantes”. In. *Revista UFG* / Dezembro 2011 / Ano XIII nº 11.

²¹⁶ FONSECA. Maria Augusta. *Palhaço da burguesia*. São Paulo: Polis, 1979, p.58

Antônio 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.

O amigo em questão é Antônio Candido, autor do prefácio que integra *UHSP* desde sua primeira edição. É importante ressaltar nos parágrafos, outra oposição, de cunho político que o narrador realiza ao posicionar duas figuras antagônicas. Como é de amplo conhecimento, Antônio Candido possui formação de sociólogo e atuou como crítico literário a maior parte de sua vida. No centro de seus interesses estava as relações entre literatura e sociedade, um indicador de sua militância política como intelectual, voltada pela defesa dos direitos sociais e da consciência crítica da história brasileira. Já Lourival Fontes²¹⁷, advogado, jornalista e um dos ideólogos do Estado Novo (1937-1945), foi um dos principais membros do Governo de Getúlio Vargas, responsável pela implementação do *DIP* (1939-1942), órgão repressor que exercia forte censura à imprensa brasileira.

Enquanto personagens, são duas figuras absolutamente antagônicas e corroboram com a criação de contrastes com que o narrador elabora seu relato. Porém, no trecho citado, não se trata de uma comparação, mas sim da veia polêmica do escritor que parece provocar Antonio Candido, por uma escolha que “repele com horror”. A cena, bem-humorada, tem desfecho na adesão do escritor à ideia, justificada do jovem crítico: a memória como fonte de uma literatura madura, construída por “cartas e documentos pessoais”, material que, por fim, se encontrará em *UHSP*.

O fecho indica algo do procedimento artístico até aqui colocado nas memórias: como a “fruta dentro da casca”, o início do livro encapsula-se no enunciado do narrador que o desdobra em construções verbais distintas e na sua substantivação.

A abertura de *UHSP*, em seu conjunto, indica muitos procedimentos de construção estética que o autor realiza em seu decorrer. Assim como, os movimentos do narrador, muitas vezes desviante, trazendo para o corpo do texto referências posicionadas de diversas formas, entre o sério e o cômico, o lírico e o paródico, o histórico e o artístico. Oswald de Andrade,

²¹⁷ Oswald comenta com mais detalhes sobre o livro de Lourival Gomes em um *Telefonema* de 1952, aproveitado no trabalho das memórias. Ali, aparentemente, o elogio ao livro do político fascista demonstra certa convicção. Porém, há uma comparação polêmica com Jorge Amado, o que demonstra, por meio de uma comparação esdrúxula, ressentimento em relação a membros do Partido Comunista. “Um escritor político”, *Correio da Manhã*, 11.10.1952. In: ANDRADE. Oswald de. *Telefonema*. Organização, introdução, posfácio e notas de Vera Maria Chalmers. São Paulo: Globo, 2007, pp. 548-550.

afeito a mixórdia discursiva, conta sua infância e adolescência, a família e os amigos, indicando neste relato as fontes de sua formação e caminhos para a compreensão de sua arte. A cidade de São Paulo apresenta-se como o espaço de descoberta e maravilha para o menino Oswald.

III. A cidade, a viagem, as paixões

Deslumbrado céu aberto

*Roda roda São Paulo
Mando tiro tiro lá*

UHSP guarda semelhanças com o gênero *romance de formação* em que é possível verificar certos traços de aproximação. A parte inicial do livro, após a abertura, apresenta uma temática²¹⁸ em torno da formação do jovem Oswald de Andrade. Os assuntos seguem a cronologia do próprio protagonista em seu desenvolvimento: a infância, a adolescência e a juventude. O núcleo da narrativa, assim como acontece no gênero, é o indivíduo em desenvolvimento a partir das interações que realiza com seu meio social, implicado em determinações históricas particulares²¹⁹. Em relação à construção, o narrador, neste momento das memórias, toma uma atitude distanciada e irônica em relação ao passado, em um tom ora de anedotário, ora como um cronista, como será visto. Ali são abordadas as diversas peripécias e aventuras de um *herói menino* que tudo descobre, cuja narração, ao sabor das sensações que experimenta, verte o sentimento inesperado.

²¹⁸ Segundo B. Tomachevski: “As significações dos elementos particulares da obra constituem uma unidade que é o tema”. “Temática”. In: [Vários] *Teoria da literatura. Formalistas russos*. Porto Alegre: Globo, 1973, pp. 169-204.

²¹⁹ MAZZARI, Marcus. “Apresentação”. In. GOETHE. *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister [1795-1796]*. O estudioso informa que Goethe cria o gênero ‘romance de formação’ [Bildungsroman]. Porém, o termo é empregado pela primeira vez por Karl Morgenstern. O gênero foi a forma que Goethe usa para discutir a sociedade do seu tempo, a partir da ideia de romance social burguês, “[...] colocando no centro do romance a formação do indivíduo, do desenvolvimento de suas potencialidades sob condições históricas concretas”, p.8.

A narrativa em torno da formação de Oswald de Andrade vai do ano de seu nascimento em 1890 até a primeira viagem à Europa em 1912. Neste espaço de tempo, o narrador, a partir de sua perspectiva presente, coloca na órbita de seus interesses e rememoração a religião, as festas, a escola, o circo, as pequenas viagens, a família, as pessoas de seu convívio e personagens quase anônimos que saltam na narrativa com singularidades decisivas em sua formação quando menino.

É importante ressaltar que todos estes assuntos têm como pano de fundo a cidade de São Paulo. No decorrer do relato, o narrador pontua em meio aos episódios os lugares antigos da cidade, com marcas de suas transformações, espaços de convivência e festa, casas em que morou e muito da paisagem em transformação. A São Paulo de *UHSP* é apresentada ao leitor em meio aos acontecimentos e descobertas da infância e adolescência do escritor. Ela integra a experiência do menino Oswald como um *acontecimento* e fonte de seus anseios. Há um movimento em que se vê nascer tanto o narrador quanto a cidade, como que *simultâneos*. Para demonstrar as considerações mencionadas, passo para a análise de trechos que evidenciam este movimento de “nascidouro das emoções” associado às transformações da cidade.

UHSP narra neste momento o confronto entre o indivíduo e o mundo exterior, em que se nota o processo de compreensão das relações sociais e a construção da autoconsciência do protagonista, movimento análogo ao romance de formação. Esta dinâmica, universal em relação ao gênero, é construída sob as particularidades da narrativa de Oswald. Uma delas está logo em seu início.

A memória mais distante e rara, que Oswald de Andrade coloca em foco, mostra o protagonista em seu contato com o mundo exterior, cujo cenário é o jardim ao lado da casa onde morava:

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 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.²²⁰

Como se vê, o menino ocupa a entrada da casa, um lugar de limiar e de passagem que, ao mesmo tempo, é também o limite entre o exterior e o interior. No mesmo movimento

²²⁰ *UHSP*, pp.23-24.

narrativo, a intimidade da criança é revelada fora deste espaço particular, ou seja, na própria porta de entrada, alinhada ao *jardim* - uma figura adâmica por excelência. Então, o protagonista inicia o processo de rememoração por meio de um limite ultrapassado, quando menino. O passado mostra o aflorar de uma sensação censurada, o que para o adulto é o enfrentamento de um tabu, pois recupera, de uma infância remota e primeira, *aquilo que não se fala*, expressando na esperada inocência, justamente sua queda.

A imagem potencializa a tensão entre o exterior e o interior na escrita, pois a exposição do que é velado vem seguida de uma explicação conceitual. Possivelmente apoiado na psicanálise freudiana²²¹, Oswald integra imagem e comentário, pois a exterioridade do íntimo, segundo o autor, é o enfrentamento do tabu e da moral, contra os quais se notabiliza pelo enfrentamento, como herói:

Acontece 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 anos como cadáveres. Obra de Deus – querem os padres e as comadres. O limite, o tabu dos primitivos.²²²

A memória adere ao conceito para explicar a sensação do menino. As ideias são mobilizadas como uma *aventura*: no lugar da reconstrução através dos detalhes relativos ao mundo exterior, o movimento se dá por meio da recordação da sensação e sua implicação na vida das ideias dos homens. Os amigos da família que figuram como *padre* e *comadre* colaboram para uma encenação irônica da moralidade social, da sociedade reprimida, absorvendo humoristicamente comportamentos conservadores. A psicanálise toma rumo inusitado e a fantasia traveste o conceito, como em um aforismo do Manifesto Antropófago (1928): “Porém, só as puras elites conseguiram realizar a antropofagia carnal, que traz em si o mais alto sentido da vida e evita todos os males identificados por Freud, males catequistas”.²²³

²²¹ Freud, em “Três ensaios sobre a teoria da sexualidade” (1905), apresenta a seguinte reflexão sobre a sexualidade infantil: “Nada se sabe ao certo sobre a regularidade e a periodicidade desse curso oscilante de desenvolvimento. Parece, no entanto, que a vida sexual da criança costuma expressar-se numa forma acessível à observação por volta dos três ou quatro anos de idade”. Já a masturbação, “O onanismo do lactante parece desaparecer após um curto prazo, mas seu prosseguimento ininterrupto até a puberdade pode constituir o primeiro grande desvio do desenvolvimento a que se aspira para os seres humanos inseridos na cultura. Em algum momento da infância posterior ao período de amamentação, comumente antes do quarto ano, a pulsão sexual dessa zona genital costuma redespertar e novamente durar algum tempo, até ser detida por uma nova supressão, ou prosseguir ininterruptamente”. In: *Um caso de histeria. Três ensaios sobre a teoria da sexualidade e outros trabalhos. Obras Completas, volume VII (1901-1905)*. Rio de Janeiro: Imago, 2006, pp.112- 113.

²²² UHSP, p.24.

²²³ In: *A utopia antropofágica*. São Paulo: Globo, 2011, p. 73.

Nota-se que a porta da casa já situa o protagonista *fora* da casa. A descoberta da sexualidade, o “maravilhoso universo da bronha”, posiciona os interesses do menino Oswald para os fatos que possam interagir com sua imaginação. Agora, um pouco mais longe de casa, e acompanhado de seu tio Marcos Dolzani, visita o circo. Quase como uma extensão do prazer sexual, a fantasia explode aos olhos do menino:

O circo foi um deslumbrado céu aberto na secura das emoções que me cercava. Não só a banda de música, ginastas, cavalos e feras. Mas era o espetáculo em si que subvertia a monotonia do meu cotidiano. As mocinhas de maiô entravam em meus olhos e aí permaneceram. Nas noites de camisolão, elas foram meu pasto e minha festa.²²⁴

Há na construção a relação que o autor estabelece entre os limites sociais, os tabus, assim como o nascedouro das emoções contidas no universo circense, que lhe atiga a imaginação. Mostra, em certa medida, a luta entre o transbordar da arte e as barreiras que a sociedade lhe impõe. O parágrafo a seguir ao relato sobre o circo, relata o contraste já anunciado na “secura das emoções que me cercava”:

Aureolada de litografias de santos de todos os feitios, onde se destacava, além do insípido São José, uma ternura encaracolada de São João menino, com um cordeirinho nos braços, a minha cama ressuscitava o circo na penumbra vacilante, onde uma lamparina votiva se acendia ante o austero oratório da família.²²⁵

A composição reúne no claro-escuro do quarto, as imagens religiosas e a expectativa do menino em trazer o universo do circo por meio da lembrança e imaginação. Frente à luz “vacilante”, a imagem contrastante indica, já no início de sua formação, um impasse decisivo e projeta o enfrentamento por meio das “lutas” que condicionam sua arte e vida. Nota-se que o motivo de sua repulsa, a religião, antagoniza com o universo da cultura popular, o circo.

Tais questões, assim colocadas pelo narrador, condizem com uma forma de educação diferente das tradicionais da elite brasileira.²²⁶ Aparentemente, os estudos sistemáticos,

²²⁴ UHSP, p. 25.

²²⁵ UHSP, p. 25.

²²⁶ Diferentemente dos românticos brasileiros que viajavam à Europa para a os estudos e como parte de sua formação, a viagem para Oswald de Andrade teve um outro sentido: “[...] a temporada europeia de Oswald resume-se em aproveitar a vida. O custeio da viagem pelos pais é prodigo e ele esbanja com boa vida e ainda empresta aos amigos”. FONSECA, Maria Augusta. *Oswald de Andrade*. Biografia. São Paulo: Globo, 2007. Porém, há uma frustração que será relatada em UHSP que é o sonho de estudar filosofia na Europa, algo que não se concretizou.

formais e recorrentes do período, como o Direito e a Medicina, não estavam no primeiro plano de interesses do jovem Oswald. Prova disso é sua primeira profissão, o jornalismo.

É possível que muito desta formação diversa, por exemplo, do ramo ilustrado de sua família (o tio Inglês de Sousa), fundida em meio a pluralidade de linguagens e visões, seja um pressuposto da própria cidade de São Paulo, em suas figurações históricas²²⁷ e culturais no período.

Em meio à narrativa sobre o circo (lazer) e sobre o quarto religioso (dever), a construção nomeia os lugares, de modo a pontuar o passado e o presente e as transformações da cidade. A casa na rua Barão de Itapetininga, referência do narrador para a caracterização deste tempo, é o centro irradiador das descobertas. Da mesma forma, cria um modo de apresentar ao leitor imagens deste passado, pois traz para o corpo do texto os espaços esquecidos da cidade, em um trabalho de “escavação”: “Levou-me ao circo que funcionava perto de casa, na atual Praça da República que, terrosa e deserta, chamava-se naquele tempo o Largo dos Curros. Já estava construída, longe, a Escola Modelo Caetano de Campos”. O adjetivo “terrosa” que o autor usa para qualificar a cidade tem sua razão de ser, pois São Paulo era mesmo uma cidade predominantemente rural. No poema “brinquedo”, Oswald de Andrade traz uma imagem análoga que demonstra o acanhamento da cidade no período de sua infância:

Da minha janela eu avistava
Uma cidade pequena
Pouca gente passava
Nas ruas. Era uma pena²²⁸

Em sua obra *Salões, circos e cinemas de São Paulo*, Vicente de Paula Araújo dá um bom panorama da cidade no período, no ano de 1897:

São Paulo, cidade de imigrantes europeus, principalmente de italianos, possuía uns 200 mil habitantes, cento e poucas indústrias movidas a vapor, dando ocupação para perto de 5000 operários, como 8 jornais diários [...], 8 livrarias e 3 teatros.²²⁹

²²⁷ Para ficarmos em duas delas, a imigração e a recém promulgada abolição da escravatura, o que possibilita ao autor contato com visões de mundo absolutamente contrastantes. Há exemplos no livro que irei recorrer, como a descoberta da relação sexual por meio de uma conversa com o copeiro da casa, João Justino da Conceição, e o contato com as ideias anarquistas com Oreste Ristori.

²²⁸ ANDRADE, Oswald de. *Primeiro Caderno do aluno de poesia Oswald de Andrade*. São Paulo: Globo, 4ªed., 2006, p. 47.

²²⁹ ARAÚJO, Vicente de Paula. *Salões, circos e cinemas de São Paulo*. São Paulo: Perspectiva, 1981, p.13.

Nessa minúscula estrutura econômica e cultural, a cidade armava-se de improviso, com poucas diversões e nenhuma fixa. O circo fazia parte desta condição itinerante e provisória: “Os circos de cavalinho ou os de touros (munidos das respectivas licenças retiradas na prefeitura ou na polícia) vinham e armavam suas lonas ou tábuas no lugar predeterminado, geralmente em um largo ou terreno baldio”²³⁰.

Em uma das propagandas dos espetáculos circenses, por exemplo, encontra-se outro elemento presente nas fantasias do menino protagonista: “LOS CANBIOS / a última palavra em ginástica”²³¹. A palavra ginástica comporta uma conotação sexual para o escritor em outros contextos de criação, possivelmente por correspondência a este período.²³² Para Oswald os espetáculos circenses eram o ensejo para a imaginação sexual. Aconteciam logo que a mãe se recolhia para seu quarto:

Então se descerravam os umbrais do meu mundo secreto. Geralmente uma daquelas moças tinha partido o calção na ginástica e subia os degraus da galeria para que eu o ajustasse. O camisolão azul era o pano do circo que o mastro central enfunava.²³³

A imagem do “camisolão” (vestimenta que na época era própria para adultos e crianças) aparece em outros momentos de sua obra, como no poema “As quatro gares”, na sua primeira parte intitulada “infância”:

O camisolão
O jarro
O passarinho
O oceano
A visita na casa que a gente sentava no sofá²³⁴.

O poema enumera elementos que parecem ser fundamentais para configurar a imagem da infância. Colocado em relação com o trecho extraído de *UHSP*, é possível reconhecer nos objetos algo que sugere intimidade, mas também sonho e traços de convívio social. Já a

²³⁰ Idem, p.15.

²³¹ Idem, p.15.

²³² Em *Serafim Ponte Grande*, por exemplo, há menções neste sentido como em “Vacina obrigatória” que o “herói” é, ironicamente, fichado como “Professor de geografia e ginástica”, por conta da virgindade da personagem Lalá.

²³³ *UHSP*, p. 26.

²³⁴ ANDRADE, Oswald de. *Primeiro Caderno do aluno de poesia Oswald de Andrade*. São Paulo: Globo, 4ªed., 2006, p. 49.

analogia visual do trecho em análise constrói-se pela semelhança do desenho do circo armado e da sugerida ereção do menino de camisolão, vale dizer, numa situação noturna, de recolhimento íntimo e de sonho. A própria entrada da cena parece remeter ao início das atrações circenses, pois *descerravam* parece remeter ao abrir das cortinas do espetáculo.

O circo está presente em diversas obras do autor. *Serafim Ponte Grande* guarda em sua estrutura narrativa mecanismo próprios da representação circense, como prova o estudo *Palhaço da Burguesia* de Maria Augusta Fonseca. Segundo a autora, a arte popular circense integra-se ao universo literário de Oswald como um instrumento crítico no momento agudo do modernismo, mas também na lembrança mais afastada, em que o circo se torna uma referência para a vida imaginativa:

No caso do circo, a vivência do referido universo tem um significado bastante amplo para o artista, pois mescla além da experiência do adulto, crítica e distanciada, a de caráter infantil presa à fantasia, ao lirismo, ao mistério, à magia, à evocação de um dia de festa, à quebra da rotina do cotidiano, à liberdade, ao desejo. [...] Predomina, ainda, o sonho de fuga da vida rotineira, a mobilidade, o espírito de aventura, a vida correndo risco a cada momento no malabarismo funambulesco. A imagem do circo é mostrada enquanto um mundo de mudanças, fruto do inesperado²³⁵.

Neste sentido, mais do que reminiscência, a imagem do circo associada ao erotismo agrega-se ao universo artístico e literário como um fundamento de criação. Nas memórias, funciona como contraponto ao ambiente doméstico do menino, um ponto de fuga contra as adversidades e contra a monotonia, associadas ao domínio que a religião exercia na vida de seus pais e na sua educação primeira: “Fora dessa sensação, minha vida de criança seguia o trem da existência familiar”. No parágrafo seguinte, mostra o peso das obrigações religiosas:

A casa enorme da Rua Barão de Itapetininga via pouca gente. Meus pais consideravam-se dois velhos, de quem a preocupação máxima eram os deveres religiosos. Disso eu me lembro – novenas, missas, solenidades católicas.²³⁶

A construção do texto tem correspondência com os universos opostos, porém ligados por contradição, da matinada e da orfandade. Verificam-se neste núcleo as associações que o narrador estabelece como forma de construção dialética, no caso, a religião e o circo, a moral

²³⁵ O estudo mostra em seu segundo capítulo, “E o palhaço o que é...”, a relação com os modernistas com o universo circense e de que maneira ele tornou-se peça central das discussões estéticas do movimento. In. FONSECA, Maria Augusta. *Palhaço da burguesia*. São Paulo: Polis, 1979.

²³⁶ UHSP, p. 26.

(que cerceia) e a arte (que liberta). Todos estes, elementos cruciais de sua formação, tem como cerne dessas contradições, para o menino, a sua cidade natal, São Paulo.

Por essas e outras razões a cidade de São Paulo desempenha um papel nuclear na narrativa de *UHSP*. Ela é o espaço no qual o narrador desenvolve temas ligados principalmente no núcleo familiar e no círculo de pessoas próximas à mãe e ao pai. Acompanha-se neste momento da narrativa a construção da percepção do artista sobre o mundo, no qual se encontram, também, traços da sua formação que se tornaram visíveis posteriormente. Ali estão as sementes de temas caros a sua literatura, os choques e contrates que aparecem em sua escrita nas mais variadas formas.

Esta primeira parte das memórias é pontuada pela descrição dos espaços e de acontecimentos históricos e sociais de São Paulo. É como se escrevendo a sua autobiografia construísse em paralelo a biografia da cidade no período:

As lembranças que me restam dessa fase foram as últimas que tive da grande casa da esquina da Rua Barão de Itapetininga com a atual Dom José de Barros, naquele tempo se chamava Onze de Junho. Ali está ainda hoje, o mesmo prédio de minha meninice, transformado em farmácia. De suas janelas atualmente muradas, eu, pela primeira vez, espiava a vida.²³⁷

Lateralmente, nessa passagem, nos inteiramos de mudanças e conveniências sociais, notadas nos nomes das ruas. O registro permite ver os valores que marcavam a sociedade de então, entre a fidalguia postiça local (Barão, proprietário rural agraciado pelos títulos do Império, sem direito a transferência familiar), a referência à participação na guerra (data da Vitória do Riachuelo, na Guerra do Paraguai) e a personalidade religiosa (Dom José de Barros). De certa forma estas três designações fazem parte de um passado que pouco condiz com a imagem progressista que se quer de São Paulo. A troca dos nomes sugere um movimento que denota as constantes reformas de que a cidade é alvo, assim como “as janelas muradas” do casarão que o menino “espiava a vida”. Nesta composição, o caráter progressista é relativizado, pois a mentalidade que a recobre denuncia um conservadorismo latente. Tendo em vista a escrita de *UHSP*, a cidade, na forma de composição, é posta em relação ao seu presente, através da inevitabilidade das comparações supostas na perspectiva do narrador, assim como em suas transformações, demonstrando assim a cidade como lugar do velho e do novo, lugar da transitoriedade.

²³⁷ *UHSP*, p. 30.

A cidade de São Paulo, no período abordado no livro (do final do século XIX ao começo do XX), tinha uma feição de cidade pacata, com traços interioranos, explorados pontualmente pelo narrador: “São Paulo era uma cidade pequena e terrosa. Pouca gente. Um ou outro sobrado de um só andar”. Ainda segundo o narrador: “Nenhuma condução mecânica. Carros e tálburis se juntavam no Largo da Sé, em frente à Igreja, muito mais próxima do que a atual catedral e muito mais bonita”. Oswald nasce no último decênio dos anos de 1800. São Paulo caracteriza-se como entreposto, uma linha de convergência das tropas no transporte de mercadorias e fica conhecida como ‘cidade de tropeiros’. Com o desenvolvimento, o transporte passa a ser feito por trens. Começa-se a morar na cidade. Também, loteamentos desordenados, dando a feição de inacabamento que persiste até hoje. No final do século XIX, São Paulo trazia ainda uma aparência colonial.

A cidade guarda peculiaridades importantes que valem menção. Em *São Paulo: três cidades em um século*,²³⁸ Benedito Lima Toledo menciona como as sucessivas transformações da cidade, alimentadas pela ideologia da destruição e do progresso, no curto período de um século, modifica de modo profundo a cidade, a ponto de ter três cidades no mesmo espaço. As rápidas transformações fazem da cidade uma espécie de palimpsesto, segundo o autor:

A cidade de São Paulo é um palimpsesto – um imenso pergaminho cuja escrita é raspada de tempos em tempos, para receber outra nova, de qualidade literária inferior, no geral. Uma cidade reconstruída duas vezes sobre si mesma, no século XIX”²³⁹

Ao elaborar *UHSP*, algo desta visão sobre a cidade é considerada. Por exemplo, quando o narrador afirma a beleza de formas do passado, como os largos, em relação à presente Catedral da Sé. Essa forma arquitetônica, típica do período colonial,²⁴⁰ pode ser vista em outros desdobramentos em Oswald de Andrade. Particularmente em São Paulo, os largos pertencem a uma dimensão do passado que desapareceu completamente: “Quase todas as praças do centro de São Paulo originaram-se de ‘largos’, isto é, espaços deixados na trama

²³⁸ TOLEDO, Benedito Lima. *São Paulo: três cidades em um século*. São Paulo, CosacNaify, 2004. A primeira edição do livro é de 1981.

²³⁹ Idem, p. 77

²⁴⁰ “Os mapas da cidade de São Paulo da era imperial mostra-nos uma cidade sem grandes praças que caracterizam as cidades do mundo colonial espanhol. Os espaços abertos eram, no geral, vinculados a algum edifício religioso. O Pátio do Colégio é o mais antigo exemplo. O largo do São Gonçalo era o local onde se realizavam as ‘danças de São Gonçalo’. A Praça da Sé era palco das grandes solenidades do ano litúrgico. O Largo do São Bento assistiu ao episódio da aclamação de Amador Bueno. A própria expressão ‘largo’ é eloquente, ‘não passa de um alargamento de rua cujo centro não é realçado’”. Idem, p.124.

urbana para criar perspectiva pra vultuosos edifícios religiosos”²⁴¹. Devido ao caráter difuso na composição estética de *UHSP*, o termo supõe significações importantes em aplicação diversa. Por exemplo, na abertura, há uma proximidade entre a percepção visual do passado sobre o presente: a expressão “tempo largo” é, talvez, um movimento da narrativa, já que o narrador pontua a exiguidade do tempo e do espaço que lhe cerca no presente. Porém, em outras obras o termo demonstra ser um elemento importante do imaginário literário de Oswald.

Para enfatizar o caráter rudimentar da cidade, o narrador em *UHSP* lembra as conduções típicas da cidade e, de certa forma, relativiza passado e presente na escrita da memória: “Nenhuma condução mecânica. Carros e tálburis que se juntavam no Largo da Sé, em frente à igreja, muito mais próxima do que a atual catedral e muito mais bonita”²⁴². Também, no poema “ditirambo”²⁴³, a imagem do largo liga-se à simplicidade dos traço puro e despojado:

Meu amor me ensinou a ser simples
Como um largo de igreja
Onde não há nem um sino
Nem um lápis
Nem uma sensualidade

É importante dizer que a simplicidade que se associa ao “largo de igreja” é um pressuposto da pintura de Tarsila do Amaral, companheira do escritor no momento da criação do poema, inclusive uma característica formal da cultura popular, no caso de feição colonial e pertencente ao passado histórico do país, que os modernistas incorporam a sua estética.

O poema provoca a reflexão de Carlos Drummond de Andrade, presente no ensaio “Viagem à Sabará”, pertencente ao volume *Confissões de Minas* de 1944. Ali, o poeta menciona a imagem do Largo de Igreja para contrapor Oswald:

Poema lindo mas falso, este de Oswald de Andrade... Não creio que haja coisa mais complicada e perturbadora do que um largo de igreja dos bons, dos legítimos. Como esse do Carmo, em Sabará, em que na exiguidade de alguns metros de terra cabem todas as melancolias, todas as deliquescências, tudo o que não chegou a realizar-se e também uma grande calma e resignação cristãs.²⁴⁴

²⁴¹ Idem, p.53.

²⁴² *UHSP*, p. 30.

²⁴³ ANDRADE. Oswald de. *Pau Brasil*. 2ªed. São Paulo: Globo, 2003.

²⁴⁴ ANDRADE. Carlos Drummond de. *Confissões de Minas*. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

O poeta mineiro demonstra preocupação com o passado e seus mortos, com tudo aquilo que não foi realizado, mas imaginado na profundidade espacial do “largo”. Oswald, evoca o objeto perdido, presente na infância. A ausência surge em sua obra e cumpre uma imagem que se encaixa na temática da memória do autor. Mas também é uma imagem que surge de modo significativo em outros momentos da obra, em que projeta os elementos do passado.

Outro exemplo pode ser visto em *Serafim Ponte Grande*. Há uma parte específica do livro chamada “Largo da Sé” em que o narrador menciona jocosamente as transformações do espaço:

O Largo da Sé está se modificando muito. Nem parece o Largo da Sé de dantes [...] Naqueles bons tempos a gente ia à missa mas como derrubaram a igreja e nasceu outra geração que só cuida dos jogos de futebol, e do bicho, ninguém mais vai à missa.

E termina o texto ironicamente, de modo a expor a indiferença da ideologia progressista frente à memória dos espaços: “Quando um estrangeiro saudoso regressa à pátria e procura o Largo da Sé, encontra no lugar a Praça da Sé. Mas é a mesma coisa”. Esta visão negativa em face da indiferença que permeia as constantes modificações que ignoram o passado, o que é próprio da cidade de São Paulo, está em *UHSP*, dito em expressão direta, sem a “transfiguração” realizada nos outros exemplos. É possível, pensar então, em um viés crítico de observação, cuja ação reformadora se faz equivalente ao tacanho moralismo conservador.

Em *UHSP* há um apuramento crítico destas posições na própria construção narrativa, talvez mais próximas da “província lusa do Juízo Final”, cujo atraso cultural e moral é posto em evidência. O relato mordaz e humorado sobre a chegada do bonde em São Paulo é pertinente para a ilustração.

Oswald reelabora os acontecimentos que fazem parte da história da cidade de modo a evidenciar a contradição entre moderno e o pensamento conservador, entre a mudança material da cidade e o comportamento antiquado. Um exemplo disso está na cena em que

narra o momento do primeiro contato da população com o bonde. Após longas especulações sobre o objeto desconhecido, o temor se espalhava:

Um amigo de casa informava: - O bonde pode andar até a velocidade de nove pontos. Mas aí é uma disparada dos diabos. Ninguém aguenta. É capaz de saltar dos trilhos! E matar todo mundo...²⁴⁵

A apreensão cresce com o aparecimento da máquina. Entre o encantamento e o temor, a narrativa deixa sobressalente o rico quadro de ambiguidades, em que do autor pinça em meio ao grupo de pessoas presentes, uma voz que sintetiza o olhar coletivo: “Um murmúrio tomou conta dos ajuntamentos. Lá vinha o bicho! O veículo amarelo e grande ocupou os trilhos no centro da via pública (...)”.²⁴⁶ A grandeza da máquina, associada ao seu movimento agressivo, acaba por construir emblematicamente um signo do progresso que se integra de modo dramático à paisagem em construção.

A comparação demonstra não exatamente entusiasmo pela nova forma de locomoção, mas, além do temor, uma assimilação que tem como base os valores de um passado ainda presente: a sensação de ameaça demonstra o provincianismo da cidade, pois o designativo “bicho” alude ao mundo rural e revela muito da maneira que a modernização é recebida. Pode-se entrever na construção de Oswald a transição de uma paisagem que se modifica, mas que, também, resiste por meio da linguagem a um mundo que ainda não se desfez.

A São Paulo daquele tempo era uma cidade basicamente rural, de feição quase colonial. Florestan Fernandes, em texto de 1954, ressalta que apesar de ser considerada uma “cidade”, já que em 1823, após a Independência do Brasil, ganha o título de “Imperial cidade de São Paulo”, mantinha um aspecto acanhado: “Culturalmente, a vila-cidade se confundia com o mundo rural adjacente, prevalecendo dentro dela um estilo de vida tradicionalista e conservador”²⁴⁷. As reminiscências do provincianismo na cidade são expressas pelo narrador de *UHSP*. Por exemplo, em uma descrição da cidade, Oswald coloca em um quadro cenas da cidade pequena, com feição dos tempos coloniais e imperiais, como a natureza se sobrepondo aos traços urbanos, a arquitetura mínima e o as noites vazias:

O viaduto mirrado, de ferro, ligava o bairro onde morávamos ao centro da cidade, à Rua Direita, por onde se ia à Sé. Por debaixo da estreita ponte,

²⁴⁵ *UHSP*, p.70.

²⁴⁶ *UHSP*, p.71.

²⁴⁷ *Mudanças sociais no Brasil*. São Paulo: Global, 2008, p.193.

floriam canteiros de lírios na chácara enorme da Baronesa do Tatuí. Havia estudantes no Largo do São Francisco, onde se erguia um casarão conventual que era a Faculdade de Direito. / Os “urbanos” do policiamento apitavam nas noites sossegadas.²⁴⁸

Esta dinâmica descritiva em que traça desenhos da cidade por meio do olhar em mobilidade assemelha-se a figura do *flâneur*. Não só neste trecho de exemplo, mas em diversos momentos, o narrador “caminha” pela cidade, informando os lugares, as transformações e momentos importantes trazidos pela lembrança, especialmente de caráter visual. Esta forma de construção narrativa corresponde a atitude de um modelo moderno de escritor, na Paris do século XIX, cujos objetos para sua arte estão nas ruas, no movimento dos centros urbanos. Além de indicar a nova posição do artista, já inserido no universo das mercadorias e do capitalismo industrial, há também um novo vínculo com o processo de escrita. Para Walter Benjamin: “A rua se torna a moradia para o *flâneur* que, entre as fachadas dos prédios, sente-se em casa tanto quanto o burguês entre suas quatro paredes”.²⁴⁹ Na verdade, a figura do escritor invoca a mobilidade que requer seu cenário, a cidade urbana.

A ideia em torno da *flâniere* consiste na observação realizada pelo escritor, a partir do século XIX, sobre a cidade e os passantes. A princípio, este modo de composição literária foi denominado como *panorâmica*²⁵⁰. Segundo Margaret Cohen, os textos panorâmicos tinham como característica a representação do cotidiano, construída por meio da justaposição de “descrições da vida parisiense e de litogravuras que ilustravam tais descrições”²⁵¹. Em *UHSP* este aspecto é de extrema relevância, especialmente neste primeiro momento do livro. Da mesma forma que o *flâneur*, o narrador caminha também pela memória, traçando neste caminhar sua visão da cidade.

Já na parte final de *UHSP*, quando se dá os lances derradeiros do relacionamento de Oswald de Andrade, já adulto, com Deise, é possível perceber o andar narrativo em um ritmo

²⁴⁸ *UHSP*, p.31.

²⁴⁹ “Paris do Segundo Império”. In: *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 2000, p. 35.

²⁵⁰ A expressão é de Walter Benjamin. Idem, p.33.

²⁵¹ Ainda segundo a autora, “[...]os textos panorâmicos mantinham estreita relação com as fisiologias de baixo custo – panfletos impressos em grande quantidade que forneciam descrições e comentários acerca de tipos sociais, instituições e costumes contemporâneos [...]”. “A literatura panorâmica e a invenção dos gêneros cotidianos”. In: CARNEY, Leo e SCHWARTZ, Vanessa R. *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: CosacNaify, 2004, p. 262.

mais acelerado, cuja escrita fragmenta-se para acompanhar o ritmo do protagonista pelas ruas da cidade, conferindo à imagem de amor, um aspecto da efemeridade moderna:

Numa manhã doirada da cidade, encontro Deise na Rua 15, esquina do Largo do Tesouro. Despedimo-nos depois de ligeira conversa. Olho para trás e vejo seu chapéu flutuar descendo a Rua 15. Sigo-a sem saber até hoje por quê. Ela atravessa a Praça Antonio Prado, desce a Avenida São João, envereda pela rua do Anhangabaú por debaixo do Viaduto Santa Efigênia. Acompanho-a de perto, agora interessado. Ela para à porta de uma das casas amarelas e iguais que defrontam o Cassino Antártica. Esbarra num moço que vem saindo. Entra sem olhar para trás. Eu abordo o moço e pergunto quem mora ali. – “É uma pensão de rapazes”.²⁵²

Ao mesmo tempo, a narrativa capta o movimento, a multiplicidade e as rápidas caracterizações que envolvem seu trajeto. Todos os lugares são nomeados de modo a referencializar os elementos que constituem a cidade que, por sua vez, é incorporada ao andar narrativo. A sequência narrativa que traça um percurso, devido a intensidade e rapidez, quase flutuante. Outro aspecto a se ressaltar, comparado ao recorte anterior, a cidade parece modificada, sem os espaços largos e vazios da infância. De certa forma, o tumulto interior se exterioriza e funde-se aos espaços labirínticos da cidade, mais complexos e nuançados, assim como a própria mulher.

É importante pontuar que o movimento do narrador em *UHSP* pode ser visto, considerada a forma de composição, de dois modos. Em um primeiro momento, como já dito, tem-se três andamentos diferentes de narrativa, nos quais pode-se verificar uma associação entre o tema e o ritmo adotado. Depois, quando observada a voz narrativa, constata-se um movimento de vai e volta, ou seja, os assuntos retornam, são reposicionados em pontos de vista e observações distintas. Neste sentido, a voz narrativa obedece ao movimento inerente à própria rememoração. Segundo Ecléa Bosi:

(...) a memória permite a relação do corpo presente com o passado e, ao mesmo tempo, interfere no processo ‘atual’ das representações. Pela memória o passado não vem à tona das águas presentes, misturando-se com as percepções imediatas, como também empurra, ‘desloca’ estas últimas, ocupando o espaço todo da consciência. A memória aparece como força subjetiva ao mesmo tempo profunda e ativa, latente e penetrante, oculta e invasora”.²⁵³

²⁵² *UHSP*, p. 217.

²⁵³ Bosi, Ecléa. *O Tempo Vivo da Memória: Ensaios de Psicologia Social*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003, p. 47.

Muitas vezes, certos assuntos regressam ao corpo narrativo reconsiderados, postos em outra situação. Como já dito, a narrativa, tendo como objeto o passado, tem-se como pressuposto a perspectiva presente do autor que traz consigo um conjunto de valores que mediam o objeto do relato. Este movimento não deixa de ser também uma dialética entre passado e presente, uma forma de revisitação e aprofundamento da consciência crítica que o escrito estabelece com sua própria história, em que reposiciona juízos, modifica avaliações, contextualiza ações, seleciona fatos.

Além do exemplo acima sobre o andar do escritor nas ruas da cidade, a presença da religião como a principal das bases de sua educação familiar é rearticulada neste movimento de retomada de assuntos no decorrer do texto. No início, quando colocados em face dos divertimentos propiciados pelo circo, os monótonos deveres religiosos aborreciam o menino. Posteriormente, ganham uma dimensão especial, principalmente nas festas de tradição religiosa:

Não havia somente chateações e corvéas de horas ajoelhadas em frente ao oratório e na Igreja. Vinham também as saborosas e grandes broas do Divino, os cartuchos de procissão, as honrarias e festividades.²⁵⁴

Este movimento, inerente à memória, pode ser compreendido à luz da construção dialética de *UHSP*. Dentre outras variantes, quando um elemento opressor revela algo de uma acepção libertária, e vice-versa. Já em outro momento da narrativa, quando explica o primeiro casamento da mãe, anulado, pois “o homem tinha uma amásia terrível que não lhe permitia consumir o ato conjugal”²⁵⁵, o narrador transforma o caso, que para a mãe era “um documento da existência de Deus”, em comentário jocosos para a observação irônica sobre os personagens religiosos:

Essa era a santa moral que presidia aos destinos da família e da prole.

Mas Deus existia e acabou-se! Existiam e agiam também os santos. Santo para tudo. Nas trovoadas, Santa Bárbara e São Jerônimo, esse terrível asceta da alta Idade Média. Santa Luzia para o mal dos olhos, Santa Clara contra a meteorologia etc. Quando surgia no soalho, gritava-se por São Bento. São Bento protegia contra as feras.²⁵⁶

²⁵⁴ *UHSP*, p. 57.

²⁵⁵ *UHSP*, p. 66.

²⁵⁶ *UHSP*, p. 66.

No trecho, o austero “quarto do santo” para o menino, já traz incorporado à observação o enunciado em *blague*, revelando não só a inconsistência daquela crença, muitas vezes pura superstição, mas o sarcasmo que encena o jogo entre mistificação e conteúdo histórico. Como se vê, os fatos passados deslocam-se pela narrativa e assumem diferentes aspectos a partir do discurso que o contextualiza.

De certo, os fatos objetivos passam pela interpretação subjetiva, além do próprio artesanato da escrita literária. Os acontecimentos externos servem, desta maneira, para a interpretação interior de si. Considerada a distância entre as obras, porém tendo em foco a escrita da memória, Erich Auerbach, ao abordar a obra de Marcel Proust, diz que “[...] toda sua forma de proceder está atada ao reencontro da realidade perdida na memória[...]”²⁵⁷. Isso se aplica, em certo grau, à *UHSP*, pois o passado é revisto também como forma de transformação do presente, por meio da narrativa sobre o passado como “consciência rememorante”²⁵⁸.

Esta consciência está atrelada à cidade, lugar privilegiado para as peripécias e descobertas do menino e do jovem Oswald. Além do uso continuado da referencialidade para espaços e lugares por meio de nomes, a pacata São Paulo de fins do século XIX e início do XX, reúne as pessoas de sua convivência, as relações familiares e de amizade, além de locais de lazer e instituições próprias ao trajeto de formação do protagonista. Estes aspectos da formação do escritor estão condensados na esfera da identidade cultural, sistematizada e transmitida em grande parte, dentro da cidade.

É importante pontuar, neste particular, que a cidade possui uma feição conservadora, apesar das mudanças estruturais que ocorrem no período. Nela está também o sentimento do transitório e da impermanência, “este padrão estrutural de transição, em que se misturam e se confundem componentes rurais predominantes com alguns componentes urbanos ativos”,²⁵⁹ presente na abertura de *UHSP* como “a maior das transições”. Para Florestan Fernandes,

A modernização de caminhos antigos e a criação de novas estradas expõem a cidade e os seus moradores a contatos mais frequentes, intensos e variados com o exterior, com os demais centros urbanos brasileiros e com o interior. Os bairros adquirem feições peculiares, alterando além disso a configuração interna da cidade. O afluxo de imigrantes e sua laboriosa ascensão social quebram, lentamente, o antigo provincianismo e alargam os focos culturais

²⁵⁷ “A meia marrom”. In. *Mimeses*. São Paulo: Perspectiva, 2004, p. 488.

²⁵⁸ Idem, p. 488.

²⁵⁹ *Mudanças sociais no Brasil*. São Paulo: Global, 2008, p.193.

de elaboração da civilização nascente. Contudo, graças à escravidão e à mentalidade por ela produzida, ou por causa da herança cultural legada pelo regime escravocrata e senhorial, com a estabilidade de antigos costumes, a cidade ainda é semiurbana.²⁶⁰

Ainda segundo Florestan, predominam “traços de dois estilos de vida, um rural e outro urbano”²⁶¹, pois a manutenção de poder se dá por meio de costumes arraigados como as relações de parentesco, a cor da pele, a ascendência familiar, além de certo ranço pela ideia de um passado que se quer heroico.

Estas questões são urdidas em *UHSP* em meio à narração dos acontecimentos familiares, sociais e políticos do tempo. A própria constituição familiar de Oswald de Andrade tem essa base conservadora. Além da janela do casarão da Barão de Itapetininga, a família trazia em seu passado e ascendência através das histórias, também fontes de conhecimento, que eram contadas para o menino. Por intermédio das figuras do pai e da mãe, o protagonista tem contato com suas raízes. Ao mesmo tempo encontra-se no rol de temas e fatos concernentes à história familiar, traços importantes da história brasileira. O movimento dialético, de exposição dos contraditórios, permanece, agora centrado nas origens familiares, da parte do pai e da parte da mãe. Nos comentários e restituições, a história brasileira é recuperada não só como pano de fundo, mas em suas particularidades, pelo traço da mixórdia de personagens, situações e lugares.

A voz vinda do sofá de palinha

A explicação das raízes familiares busca ligá-los aos caminhos de imigração que seguiram as famílias do pai e da mãe para a cidade de São Paulo. O que é um aspecto particular do desenvolvimento da cidade e, ao mesmo tempo, seu próprio nascimento. O encontro de seu pai e sua mãe acontece por meio de um contexto político maior que tem seu reflexo na constituição da origem do personagem. Seu Andrade busca meios de se estabelecer e melhorar a sorte. São Paulo é a cidade que pode oferecer oportunidades: “Com a ruína de

²⁶⁰ Idem, p.194.

²⁶¹ Idem, p. 194.

minha família paterna, afazendada em Minas, meu pai viera tentar a vida aqui”²⁶². O pai se estabelece no trabalho de corretagem, quando conhece o futuro sogro, o desembargador Marcos Antônio Rodrigues de Sousa. Este lhe apresenta D. Inês com quem se casa.

A família paterna de Oswald de Andrade é por ele caracterizada como sendo de “origem feudal”. E no mapeamento que faz em outras passagens, esta sua ramificação tinha traços mais brutos, filiada a uma cultura patriarcalista, de ranço escravagista, pouco refinada, por vezes manifestamente grosseira e preconceituosa. O “tio Luíz”, “chefe de trem”, por exemplo, “contava que dera uma rasteira num preto desaforado, no Largo de São Francisco, em frente à Faculdade de Direito, cheia de estudantes. Várias vezes esvaziou a tapa trens de romaria onde se fazia balbúrdia”.²⁶³ Essa atitude do irmão do pai é uma demonstração, segundo o narrador, do “grande afazendado”, Hipólito José de Andrade, seu avô, que teria tido “lutas terríveis com escravos”. O próprio pai travou luta ao tentar chicotear um escravo. Segundo o narrador, isso era “o sinal para uma revolta de escravos, logo abafada”²⁶⁴.

É importante ressaltar que esta observação de cunho histórico está na perspectiva do autor em seu presente, pois o viés crítico demonstrado pertence a uma consciência mais esclarecida, por isso mais objetiva. Já na esfera dos sentimentos cultivados, diz o autor que “guarda uma comovente recordação”, quando “me punha no colo, para ensinar as horas do relógio”. O desfecho da história do tio valente traz a blague e o humor, pois a mesma valentia que o tornara destemido, foi responsável por sua decadência. Diz o narrador: “Mais tarde, um dos seus filhos, chofer de praça, fitava-o dizendo: - Velho besta! / Epitáfio do herói que ele fora”²⁶⁵. A expressão, fecho do episódio, assemelha-se a designação que coloca em si mesmo no “Prefácio” de *Serafim Ponte Grande*, quando pensa na sua condição de boêmio, em um primeiro momento e depois modernista: “Epitáfio do que fui”. Esse tipo de fechamento, além de abrir passagem para a entrada de outro assunto, confere caráter episódico ao relato.

Em outro momento, ao relatar suas viagens a Caxambu, o autor diz encontrar “o panorama familiar”. Segundo ele, na cidade havia ficado os Nogueira de Andrade, ramo familiar que está “entre os paulistas de quatrocentos anos”²⁶⁶, descendente dos Leme. Ali, descobre a origem literária de seu nome, a partir da avó: “Aliás atribui-se a ela a origem de

²⁶² UHSP, p. 32.

²⁶³ UHSP, p. 34.

²⁶⁴ UHSP, p. 34.

²⁶⁵ UHSP, p. 34.

²⁶⁶ UHSP, p. 61.

meu nome Oswald sem o final. Ela teria lido ‘Corinne’, de Mme Stael, quase sua contemporânea, o que me parece espantoso no fundo provinciano de Minas Gerais”²⁶⁷. Sobre o pai, ironicamente diz que “nada mais sabia fazer, isto é, fazia versos” e lia as publicações de suas quadrinhas no jornal local. Aliás, a figura do pai está associada a do tropeiro, por contraste:

Nessa culta Minas que vinha da Inconfidência, nem meu pai nem seus irmãos conseguiram estudar. Ainda nos tempos de prosperidade, meu pai fora ‘tropeiro’. Este qualitativo que aqui em São Paulo pouco qualifica, era um adjetivo nobre em Minas. Tropeiro era o senhor moço, filho do latifundiário que conduzia as tropas de burros para negócio, através da Serra do Picu, na direção do Rio. Meu pai tomava a si esses encargos feudais, acompanhado de escravos pretos.²⁶⁸

Porém, o autor explica a conotação nobre que a palavra tinha, considerando o contexto da “cultura” Minas Gerais, qualitativo que atribui ao movimento da Inconfidência Mineira, liderada por, dentre outros, intelectuais e literatos. Neste sentido, há uma afinidade implícita entre seu pai e a cidade de São Paulo, pois até o século XIX era conhecida como “a cidade de tropeiros”, por ser um ponto de convergência das tropas no caminho que se fazia entre Minas, a Capital Rio de Janeiro e o Sul do país.

Já a visão sobre a família materna é outra. O forte vínculo com a região Norte do país simbolizava para o menino aquilo que havia de imaginoso. A mãe, D. Inês, entusiasmava a casa com festividade: “Minha mãe trazia do Norte o comunicativo, o animoso e a festividade que faziam juntar a casa e nas romarias um todo inexpressivo séquito feudal, incapaz, habituado e vivido na frieza paulista, de fazer ecoar aquele coração amazônico”.²⁶⁹ Como exemplo deste contraste, marcada pela presença da cultura popular no seio da família, Oswald conta o episódio em que o copeiro da casa, João Justino da Conceição, dança o bumba-meu-boi, causando um estranhamento lacônico aos habitantes da cidade:

Soltou-o na tarde da Rua de Santo Antonio para fazê-lo dançar o “Bumba-meu-boi”. Berravamos da janela:

- Chifra João!

²⁶⁷ “É possível que muitas pessoas de lá, a partir de 1820, tenham lido ou ouvido falar do romance de Madame Stael, e por isso deram com certa frequência aos filhos a denominação dos protagonistas”. In CANDIDO. Antonio. “Oswald, Oswaldo, Ôswald”. In: ANDRADE. Oswald de. *Um homem sem profissão*. São Paulo: Globo, 3ª ed., 2002, p. 19.

²⁶⁸ UHSP, p. 62.

²⁶⁹ UHSP, p. 36

Os italianos que passavam de guarda-chuva, como caricaturas típicas de Juó de Bananere, e um ou outro turco de matraca e lata nas costas, paravam, hesitavam diante do mudo e tímido monstro carnavalesco. – Chifra!

O fracasso foi a tal ponto que nunca mais ela se lembrou de reproduzir, na capital friul, as alegrias tropicais do folclore pernambucano.

Em contraposição com o caso do tio do ramo paterno, a cena tem como protagonista um personagem mulato e subalterno da casa. No lugar da luta e da violência, vê-se uma tentativa de dança, atrapalhada, de modo a conduzir com uma nota de humor o episódio. O absurdo da cena está no choque entre a imaginação e a realidade. Em conformidade, há na composição a descrição de figuras típicas da imigração, cujo estranhamento constrange o imaginário popular pela falta de compreensão contextual.

No ramo materno a formação era muito diferente. O avô, “magistrado do Império”, representava este aspecto culto e esclarecido. O próprio tio, Inglês de Souza, seguiu o caminho de magistrado, sendo prestigiado nos salões literários cariocas do tempo, a ponto de ser um dos fundadores da Academia Brasileira de Letras²⁷⁰. A família trazia em seus costumes algo do universo aristocrático, enfeitado de aventuras em que se testemunhava exemplos de bravura e distinção. Evidentemente, estes episódios, narrados em sua maior parte por D. Inês, enfeitiçavam o menino e aguçavam sua curiosidade. O narrador relativiza as fantásticas histórias da família, porém de modo a mantê-las como valor da memória: “Lenda ou fato? Não importa. Há entre ambos a diferença que vai da verdade à realidade”²⁷¹.

Em uma das “lendas”, o próprio caráter aristocrático da estirpe é colocado em questão, quando conta suas origens portuguesas. Segundo o autor, a família origina-se dos “defensores de Mazagão, a última praça portuguesa na África”, últimos resistentes que são levados no paço real para D. José I. Este, por meio de um diálogo com Marquês de Pombal, sabe da bravura da estirpe, e resolve oferecer o Amazonas como forma de reconhecimento. Esta

²⁷⁰ Conforme informa Brito Broca: “No salão de Inglês de Sousa, à rua São Clemente, reuniam-se os intelectuais mais jovens, componentes da chamada *jeunesse dorée*. Alceu Amoroso Lima, Carlos de Ouro Preto, Renato Lopes, que iria fundar *O Jornal*, figuravam entre os mais assíduos. Fazia-se música: Inglês de Sousa tocava flauta e o filho, Carlos, violino. Improvisava-se concertos” (p.65). In: *A vida literária no Brasil 1900*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2004.

²⁷¹ *UHSP*, p. 45.

prática, independente da veracidade, tem sua razão de ser, como um episódio da história brasileira²⁷².

Dá a relação da família com o Amazonas do qual retiravam-se inúmeras histórias, as lendas. Em uma delas, o avô de Oswald, quando menino, salva uma criança de um naufrágio de uma barça de modo heroico. O narrador, então, sentencia em tom de *blague*: “Minha raça tinha sido salva numa canoa de leproso”²⁷³.

Talvez este movimento duplo entre certo orgulho e o sarcasmo esteja na crítica do autor aos modos de sociabilização da família de caráter patriarcal. Tanto a família materna quanto a paterna trazem em suas constituições a marca dos episódios que constituem a história brasileira. Até mesmo por força do contexto de época – um período de intensa transição – as famílias guardam em suas constituições muito do caráter escravocrata e colonial. Aqui cabe uma explicação.

A ideia em torno do modelo de família patriarcal pressupõe uma família numerosa, composta de outros núcleos conjugais e de seus filhos, incluindo um grande número de agregados, criados, parentes e escravos, submetidos ao poder do patriarca, ou seja, o pai, o marido que possui autoridade sobre o grupo familiar. Na verdade, este modelo seria uma adaptação da família brasileira ao sistema colonial. Esta base social privilegia interesses particulares como a manutenção da propriedade comum e o lugar privilegiado de nascimento e fundamenta seu poder em bases como o latifúndio, a escravidão e a economia agrícola. Segundo Gilberto Freyre:

Vivo e absorvente órgão da formação social brasileira, a família colonial reuniu, sobre a base econômica da riqueza agrícola e do trabalho escravo, uma variedade de funções sociais e econômicas. Inclusive, como já insinuamos a do mando político: o oligarquismo ou nepotismo [...] ²⁷⁴

²⁷² Possivelmente Oswald de Andrade refere-se a uma prática da política colonial chamada sesmaria, segundo Raymundo Faoro: “ A obra política e comercial da colonização tinha como ponto de apoio a distribuição das terras. Aí se fixava o centro da empresa, calcada sobre a agricultura, capaz de condensar populações e criar as cobiçadas riquezas de exportação. A monarquia lusitana, nessa tarefa de povoar o território imenso, encontrou, nas arcas de sua tradição, um modo legislado: as sesmarias”. In: *Donos do poder. Volume I*. São Paulo: Globo, 1991, p. 140.

²⁷³ UHSP, p. 47.

²⁷⁴ FREIRE, Gilberto. *Casa grande e senzala. Introdução à história da sociedade patriarcal no Brasil – 1*. Rio de Janeiro: Record, 42ª edição, p.96.

De outro lado, a grande massa anônima dos trabalhadores e da população não tinha este suporte familiar. Esta estrutura era uma forma de sociabilização da elite. No caso de *UHSP*, o avô paterno era um latifundiário que prosperou a partir do trabalho escravo e rural. Já a família materna traz uma feição ilustrada, porém adaptada à cultura da corte imperialista e à política, de modo a manter as propriedades e capitais herdados de longa data, ou por relação matrimonial, como é o caso do pai de Oswald, filho de fazendeiros falidos, que duplicou a fortuna do sogro²⁷⁵. Quando observada a composição familiar, as relações de parentesco de ajuda e influência, a estrutura de criadagem, a própria residência da família, um casarão, reunidos, assemelham-se a uma base ainda de feição colonial, com pequenas fissuras para a transição de feição burguesa.

Importante ressaltar que o modelo patriarcal criou raízes na sociedade brasileira de diversas formas e, mais do que um sistema das relações de intimidade ou parentesco, solidificou-se como um “sistema de ordenamento das relações econômicas”, dando contorno a preconceitos, opressões e exclusões visíveis ainda hoje. Segundo análise de Antonio Candido:

De certa maneira, pode-se dizer que ela constituía a organização fundamental do período colonial, sendo a produção, a administração, a defesa e o status social dos seres individuais dela dependentes. É como função desta organização que podemos entender a sociedade da época, porque quem não pertencesse a ela, não teria meios de participar da vida coletiva.²⁷⁶

Por outro lado, do ponto de vista funcional da narrativa de Oswald, este passado remoto, incute no narrador a visão dos ancestrais vivendo em um Brasil recheado de histórias fantásticas: “Meus avós, de um e outro lado eram personagens de lenda, capazes de afrontar sem medo todos os perigos”²⁷⁷. Neste sentido, tais histórias oferecem ao menino acesso a um tipo de narração de tradição popular, encetado no narrador, este encarnado na voz da mãe que lhe contava as histórias: “Isso tudo era o que contava a voz vinda do sofá de palhinha”.²⁷⁸ Estas histórias vinham de uma voz que trazia na memória, elementos remotos no tempo e no espaço, mas capazes de formar no menino um imaginário particular e original. Para Walter

²⁷⁵ Maria Augusta. *Oswald de Andrade: biografia*, São Paulo: Globo, 2007.

²⁷⁶ CANDIDO, Antonio. “The Brazilian family”. In: SMITH, T. Lynn & MARCHANT, Alexander (orgs.). *Brazil: portrait of half a continent*. Nova York: The Dryden Press, 1972, 303-304. A tradução é de Mariza Corrêa e está no artigo Repensado a família patriarcal brasileira. In. *Caderno de Pesquisa*. São Paulo, 37, Maio de 1981, pp. 5-16.

²⁷⁷ *UHSP*, p. 39.

²⁷⁸ *UHSP*, p. 47.

Benjamin, um pressuposto para o narrador era: “O saber, que vinha de longe – do longe espacial das terras estranhas, ou do longe temporal contidos na tradição [...]”.²⁷⁹

A experiência de “ouvir” uma voz só foi possível dado o “atraso” do país em relação aos centros desenvolvidos. Contraditoriamente, a estrutura social da cidade de base rural somada à ascendência ilustrada, baseada neste eixo patriarcal para as relações sociais, possibilita ao menino Oswald acesso a um tipo de comunicação especial, perdida no mundo moderno, que se manteve em certa medida no adulto, trazida pela presença da voz do narrador que modulava os sentidos e volteios das histórias contadas:

A narrativa, que durante muito tempo floresceu no meio artesão- no campo, no mar e na cidade -, é ela própria, num certo sentido, uma forma artesanal de comunicação. Ela não está interessada em transmitir o ‘puro em si’ da coisa narrada como uma informação ou um relatório. Ela mergulha a coisa na vida do narrador para em seguida retirá-la dele. Assim imprime na narrativa a marca do narrador, como a mão do oleiro na argila do vaso.²⁸⁰

É possível reconhecer em *UHSP*, as marcas deste narrador que sobreviveu em Oswald na recusa à palavra utilitária e utilitarista, em seus constantes desvios da norma comum, para enfeixar em sua arte a surpresa, o inesperado e o surpreendente das histórias que alimentaram sua imaginação literária. A partir desta ideia, o traço mais expressivo das lembranças familiares de Oswald de Andrade está no seu caráter fabular. De um lado, histórias de onças, jacarés, sucuris, enredadas pelas aventuras na selva. De outro lado, os casos de Minas, um “resto de folclore místico”. A absorção destas histórias parece ser fundamental na formação do escritor:

De Minas vinha também, nas histórias das criadas, das tias e das crianças, um resto de folclore místico, com sacis, assombrações e mulas-sem-cabeça e muito caso de escravo. Do Amazonas tudo desaparecia ante a selva e suas feras. De qualquer lado, para onde girasse minha curiosidade de criança, alimentavam-na do mais rico material da imaginação e da realidade brasileira. No dia-a-dia de meus estudos e do meu primeiro futebol, São Paulo contrastava gelado com aquele fabulário familiar.²⁸¹

Interessante verificar como o “fabulário” das histórias familiares, na verdade pertencente à cultura popular, apresentado ao menino Oswald, foi posteriormente objeto da

²⁷⁹ *UHSP*, p. 202.

²⁸⁰ *UHSP*, p. 205.

²⁸¹ *UHSP*, p. 39.

arte e literatura modernistas. Os temas e motivos de parte das histórias do imaginário brasileiro serão refundidos em diversos campos da arte brasileira e, mais precisamente, um dos núcleos de discussão mais fecundos do movimento modernista. Segundo Antonio Candido e José Aderaldo Castello, os modernistas buscavam a expressão livre para dar forma tanto à emoção pessoal quanto à realidade do país²⁸². Este Brasil redescoberto, apresentava-se de modo muito diferente das construções literárias românticas, cujos contornos identitários reforçavam um paradigma de triunfo da civilização europeia sobre a brasileira:

Além disso, passaram por cima das distinções entre os gêneros, injetando poesia e insólito na narrativa em prosa, abandonando as formas poéticas regulares, misturando documento e fantasia, lógica e absurdo, recorrendo ao primitivismo do folclore e ao português deformado dos imigrantes, chegando a usar como exemplo extremo contra a linguagem oficial certas ordenações sintáticas tomadas a línguas indígenas. Os românticos haviam “civilizado” a imagem do índio, injetando nele os padrões do cavalheirismo convencional. Os modernistas, ao contrário, procuraram nele e no negro o primitivismo, que injetaram nos padrões da civilização dominante como renovação e quebra das convenções acadêmicas²⁸³.

Neste sentido, esta nova compreensão sobre a cultura popular, antes de tudo era também uma forma de oposição tanto à cultura internacionalista introjetada pela viragem da recém instaurada República, como um questionamento ao sistema político dominado pela oligarquia rural. Sobre os modernistas, Maria Augusta Fonseca diz:

Cada qual a seu modo procurou fundir esse universo no âmbito de suas inquietações artísticas. Por esse intermédio, os modernistas não só estimularam e facultaram uma nova compreensão da cultura brasileira, como trouxeram para suas obras o caldo substancial e diversificado da miscigenação local, até então desprezado ou idealizado na arte.²⁸⁴

Na exposição de *UHSP* os temas dialogam entre a perspectiva do autor e o próprio processo histórico. Estes elementos que, na arte modernista (poesia, prosa, manifestos, pintura, etc.) aparecem como fontes de uma revolução formal, da mentalidade e proposição de renovação cultural, no livro são colocados como objetos da formação do artista, integrados em seu cotidiano por meio da fabulação imaginativa da mãe. Como já dito, *UHSP* apresenta,

²⁸² CANDIDO. Antonio e CASTELLO. José Aderaldo. *Presença da Literatura Brasileira. Volume 3*. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1964, p.10.

²⁸³ CANDIDO, Antonio. *Iniciação à Literatura Brasileira*. São Paulo: Humanitas, 1999, p. 70.

²⁸⁴ FONSECA. Maria Augusta. *Batuque: cultura e sociabilidade*. In. *Literatura e Sociedade*. Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada/FFLCH/ USP. n. 11, 2009, P. 223.

pontualmente, feixes da história brasileira articulados à história da formação de Oswald de Andrade. Este movimento articulado entre estas duas instâncias, são mostrados nas memórias como uma realidade que passará a integrar o imaginário do movimento.

Um exemplo interessante pode ser visto quando o narrador conta de sua dificuldade de expansão em meio aos lugares de entretenimento da cidade, como nos bailes do Grêmio Guarani. No relato, a integração não em meio a sociedade tradicional que frequentava tais lugares, mas com as “criadas” em “festas religiosas”, ambos aspectos presentes do sistema familiar patriarcal, que ensinavam ao menino os ritmos populares e o soltavam de sua apreensão:

Também não sabia dançar, o que tornava extremamente fastidiosos os saraus do Grêmio Guarani[...] Apenas quando mamãe consentia que as criadas me levassem às festas religiosas – novenas e procissões da Igreja de São Benedito, no Largo de São Francisco, eu ensaiava com elas, no tablado de um coreto, passos de maxixe no meio da pretada. Evidentemente, definia-se assim minha intensa adesão ao povo, seus ideais e costumes.²⁸⁵

Na descrição, o menino ocupa papel protagonista em meio a “pretada” (criados da família e trabalhadores descendentes de escravos) por meio de uma manifestação da cultura popular. Oswald realiza a identificação entre uma cena de época e o presente discursivo da escrita (“minha intensa adesão ao povo”), incorporando, visivelmente, o discurso ideológico e estético do modernismo.

Neste ponto, há outro aspecto do relato que merece atenção. Nesta primeira parte de *UHSP*, o narrador organiza o enredo por meio de pequenos episódios, que juntos tem como função diversificar as ações e amplificar o enredo. De certa forma, há *histórias dentro da história*, ou seja, exemplos e testemunhos em grau diminuto que convergem para a história principal (a vida de Oswald de Andrade). Como já dito anteriormente, alguns trechos de *UHSP* são encontrados em alguns *Telefonemas* de Oswald de Andrade. Desta maneira, encontram-se fundidos o trabalho literário e o trabalho jornalístico, pelos quais o escritor adota uma forma de narrar que guarda algumas semelhanças com a crônica. O ponto de vista de Antonio Candido sobre o gênero reforça em alguns pontos essa proximidade:

Em lugar de oferecer um cenário excelso, numa revoada de adjetivos e períodos candentes, pega o miúdo e mostra nele uma grandeza, uma beleza ou uma singularidade insuspeitada. Ela é amiga da verdade e da poesia nas

²⁸⁵ *UHSP*, p. 51.

suas formas mais diretas e também nas suas formas mais fantásticas, sobretudo porque quase sempre utiliza o humor.²⁸⁶

É justamente no “miúdo”, ou seja, o enfoque voltado para fatos e personagens participantes da história, costumeiramente relegados a um segundo plano quando inseridos em um quadro histórico de abrangência. *UHSP* conta a história da cidade e, de certo modo, das pessoas, ao trazer aspectos prosaicos do cotidiano anônimo, com notas de humor, revelando pelos detalhes, expressões corriqueiras ou mesmo na exposição de elementos pertencentes ao passado, traços significativos daquele tempo. Estes momentos estão distribuídos em diversos trechos. Em um deles, narra a “corrupção” dos amigos de escola:

Bem cedo João Italo Chile Brasil Ponzini ensinou aos colegas o que era o valor positivo do dinheiro. A chave de seu êxito era ser filho de um vendeiro da Rua Libero Badaró. Aproveitando as distrações paternas, avançava no dinheiro da gaveta que escandalosamente exibia em classe, oferecendo sorvetes de carrocinha e sanduíches de mortadela que o mulato Seu Mimi preparava e vendia num pequeno bar próximo. Gabou-se um dia de ter levado de bonde até o Ipiranga o polpudo Francisco de Paula. Não o enchemos de pancada, graças ao prestígio de suas moedas.²⁸⁷

No trecho, o narrador “descobre” os mecanismos de poder através do dinheiro que surge aos seus olhos como forma de persuasão. O nome do amigo é de uma mixórdia absoluta, representativa do fluxo migratório da cidade. Ao mesmo tempo, o trabalhador merece destaque, assim como os quitutes que fascinavam as crianças. O fechamento irônico se dá pela adesão sem culpa aos valores transgressores do amigo, tanto no campo econômico quanto no sexual. Há, portanto, uma série de detalhes significadores que revelam muito das relações sociais daquele tempo.

Em outro trecho, o tema da sexualidade, que envolve os pais, é desvendado pelo copeiro da casa, João Justino, o que se torna um acontecimento na vida do menino: “sai uma água do homem e outra da mulher. É gostoso!”²⁸⁸. A informação, que aborda um tabu no meio familiar reprimido, chegará aos ouvidos de Oswald por meio de um trabalhador subalterno da casa, o que demonstra o caráter difuso das relações sociais em torno da “casa grande”. A

²⁸⁶ CANDIDO, Antonio et al. “A vida ao rés-do-chão”. In: *A crônica: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1992.

²⁸⁷ *UHSP*, p. 79.

²⁸⁸ *UHSP*, p. 55.

sentença do narrador revela uma mentalidade arraigada no moralismo conservador, de fachada e provinciano da família patriarcal e da própria sociedade que domina:

Até hoje ficou marcado em mim esse choque que derrubava inteira a santidade do sistema familiar. Era inadmissível que isso tivesse acontecido em relação à gente direita, a meus pais, meus avós. Desde então, o mundo para mim perdeu uma perna, ficou manquejando.²⁸⁹

De modo a corroborar e pontuar a presença importante dos criados e trabalhadores comuns em sua vida, o narrador coloca em destaque as pessoas que estavam presentes nas relações de confiança da família, talvez situações em torno dos “velhos sentimentos da gente brasileira”: “E quem me levava de manhã era uma preta centenária chamada Maria da Glória”²⁹⁰. Ou a descoberta do prazer das leituras literárias, compartilhadas com um modesto parente:

Li deslumbrado ‘Carlos Magno e os doze pares de França’, que fiz questão de emprestar a todo mundo, cozinheiras, amigos da família. A única pessoa que recebeu bem esse meu proselitismo literário foi um parente moço e pobre, chamado Zequinha, que era guarda noturno de uma grande casa de tecidos na Rua da Quitanda. Ia vê-lo depois do jantar, que se servia às quatro horas, e falávamos longamente das façanhas de Roldão e Olivério, de princesas e sultões.²⁹¹

Por outro lado, tais pontuações derivam do sentido primeiro de crônica, a história presente nas relações tecidas no dia-a-dia: “Estes aspectos são abrangidos pelo que chamavam na Idade Média de ‘crônica’ (não esquecer a raiz *chronos* = tempo), anedótica, tecida de pequenos sucessos, de episódios breves da família, de cenas de rua vividas por anônimos”.²⁹² Tanto nos episódios citados, quanto nos anteriores, é possível reconhecer no trabalho do narrador uma exposição não explicativa da história, mas contada a contrapelo, não somente pela perspectiva crítica, mas como estes laços pessoais eram sentidos pelo protagonista.

O que parece ser meramente circunstancial toma um vulto inesperado por revelar associações insuspeitas e, desta forma, torna-se matéria literária, pois o narrador, ao aderir a estes aspectos do cronista, extrai a singularidade daquilo que seria tragado como banalidade

²⁸⁹ UHSP, p. 55.

²⁹⁰ UHSP, p. 57.

²⁹¹ UHSP, p. 59.

²⁹² Bosi, Ecléa. *O Tempo Vivo da Memória: Ensaios de Psicologia Social*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003, p. 47.

no turbilhão dos acontecimentos. Para Davi Arrigucci Jr., o cronista narra os fatos, os feitos humanos que fomentam a história e, diferentemente do historiador clássico não explica conceitualmente. Como uma espécie de “artesão da experiência”, transforma a matéria prima, a experiência, em narração:

Lembrar e escrever: trata-se de um relato em permanente relação com o tempo, de onde tira, como memória escrita, sua matéria principal, o que fica do vivido – uma definição que se poderia aplicar igualmente ao discurso da História, a que um dia ela deu lugar.²⁹³

Dentro da cidade

A cidade de São Paulo “contrastava gelado”, para o narrador, com as histórias dos heróis “lendários” da família. Se anteriormente o narrador opunha um elemento da cidade, o circo, a um elemento da família, a religião, neste ponto a sugestão é outra. No decorrer do desenvolvimento narrativo, outros elementos, concernentes ao progresso da cidade entram em cena como obstáculos e deslumbre para o menino. “No centro agitado, eu descii a Ladeira de São João que não era ainda a Avenida de hoje. Fiquei na esquina da rua Líbero Badaró, olhando para o Largo de São Bento, de onde devia sair a maravilha mecânica.”²⁹⁴

A cidade passa a se estruturar de modo a seguir um modelo de país aos padrões da Primeira República. Nos dois primeiros decênios há uma mudança considerável no complexo urbano e arquitetônico: Parque D. Pedro, Vale do Piques, Viadutos do Chá e Santa Efigênia, Teatro Municipal, Estação da Luz, Catedral da Sé, Praça da República, Escola Normal Caetano de Campos, Edifício Martinelli. A “derrubada” do passado é visível e modifica a paisagem:

Desencadeiam-se assim as séries de ‘derrubadas’, celebrizadas pelas crônicas, tanto dos antigos edifícios públicos, quanto das velhas edificações religiosas coloniais, feitas de materiais pouco duráveis e já em lastimáveis condições, quanto ainda dos antigos casarões e taperas rústicas. Os últimos vestígios da arquitetura paulista dos períodos colonial e monárquico eram

²⁹³ ARRIGUCCI JR, Davi. “Fragmentos sobre a crônica”. In: *Enigma e comentário: ensaios sobre literatura e experiência*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987, p. 51.

²⁹⁴ UHSP, p. 70.

demolidos às pressas, para dar lugar a uma cidade de perfil nitidamente diverso.²⁹⁵

As fortes modificações na vida da cidade, oriundas da implantação de benesses da modernidade, com a entrada de capital e investimento estrangeiro no país, como o escritor registra, acontecem concomitantemente ao crescimento do menino Oswald de Andrade: “Um mistério esse negócio de eletricidade. Ninguém sabia o que era. Como é que funcionava. Para isso as ruas da pequena São Paulo de 1900 enchiam-se de fios e de postes”.²⁹⁶ São Paulo começa a ser vista como a capital do progresso, devido à expansão acelerada:

É igualmente importante notar – e eis mais uma analogia com o grupo modernista – que o itinerário da elite paulistana descreve, no campo político, uma trajetória ascendente que vai, em âmbito nacional, de sua relativa marginalização, durante o Império, ao início e consolidação de uma estratégia de hegemonia, durante a Primeira República. Portanto, parece correto chamar a atenção para o caráter de novidade de que se revestiu a aparição da elite paulista no cenário nacional, tanto no aspecto político, conforme vimos apontando, como no econômico, em face da proliferação de fortunas recentes, advindas da expansão cafeeira.²⁹⁷

Assim, a implantação da empresa de energia elétrica *Light and Power* na cidade modifica a paisagem. De acordo com Nicolau Sevcenko, a companhia foi responsável por graves problemas no desenvolvimento urbano da cidade:

O mais danoso agente especulador, que comprometeu definitivamente o futuro da cidade, forçando seu desenvolvimento em bolsões desconexos, espaços discriminados, fluxos saturados e pavoroso cemitério esparramado de postes e feixes de fios pendurados como varais por toda área urbana, foi o monopólio do fornecimento de gás, eletricidade, transportes urbanos, telefones e mais tarde de água, obtido pela *Light and Power*, uma empresa de capital misto canadense-anglo-americano. Esse monopólio simultâneo dos serviços mais essenciais dotara a empresa do poder de manipular o mercado de valorização do solo urbano, de forçar associações com particulares em manobras especulativas e eventualmente de corromper autoridades e instituições, como é fácil de imaginar e em nenhum instante escapou à percepção da população ou da imprensa de linha mais crítica.²⁹⁸

²⁹⁵ SEVCENKO, Nicolau. *Orfeu extático na metrópole: São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20*. São Paulo: Cia. das Letras, 1992, p.118.

²⁹⁶ *UHSP*, p. 68.

²⁹⁷ BERTELLI, Giordano Barlin e PELLEGRINI, Tânia. “Entre política e literatura: o Brasil de Oswald de Andrade”. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, n.º. 34. Brasília, julho-dezembro de 2009, p. 55.

²⁹⁸ SEVCENKO, Nicolau. *Orfeu extático na metrópole: São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20*, São Paulo, Cia. das Letras, 1992, p.122.

Decorrerá disso uma série de alterações na paisagem urbana, bem como na própria criação de trabalho - dos trilhos nas avenidas aos motoneiros e cobradores dos bondes que passavam a circular em vias estratégicas da cidade: “A cidade tomou um aspecto de revolução. Todos se locomoviam, procuravam ver. E os mais afoitos queriam ir até à temeridade de entrar no bonde, andar de bonde elétrico!”.²⁹⁹

As transformações são pontuadas pelo narrador, em diferentes situações. O próprio pai de Oswald, Seu Andrade, na condição de vereador, é um agente transformador:

Ao descer a Rua Líbero Badaró na direção de casa, após as aulas, eu fazia parada habitual na venda do pai de Ponzini. Era um ambiente popular e curioso, frequentado pelo femeeiro que habitava a rua estreita, de ambos os lados. É sabido que antes do alargamento da Rua Libero Badaró, devido a um projeto de meu pai vereador, era ela uma augusta passagem do centro de São Paulo que levava do fim da Rua José Bonifácio ao Largo de São Bento. Nessa viela central, concentrava-se o mulherio da vida que permanecia da tarde à noite, seminu e apelativo nas janelas e nas portas abertas a qualquer um.³⁰⁰

O trecho evidencia o posicionamento do narrador através das figurações que incorpora ao desenvolvimento narrativo. As ruas têm sua disposição modificada para o olhar andante de *flâneur*. O duplo movimento, suposto no enunciado, entre *o que é* e *o que era*, mobiliza não só o olhar, mas também a memória. A rua Libero Badaró, mencionada como uma “passagem”, ou seja, um lugar de trânsito e mobilidade, é caracterizada de modo nobre, como “augusta”. Em seguida é gerado um contraste: agora é a “viela”, conhecida por ser a zona de prostituição do centro da cidade. Apesar de o termo associar-se como algo constitutivo da paisagem de uma região suburbana e popular da cidade, também subversiva, para o autor a “passagem augusta” sustenta uma correlação importante: o progresso da cidade expande espaços, porém lhe retira certa beleza. Ao mesmo tempo, informa as transformações do próprio protagonista, pois os interesses agora correspondem à outra etapa da sexualidade. O andamento narrativo impõe os deslocamentos próprios à história de formação.

Esteticamente, o movimento do narrador constrói-se sob a dialética da palavra, pois recolhe do cenário os elementos que, postos no jogo do enunciado, são indeterminados. É, de alguma forma, a sugestão da modernidade conservadora, de caráter higienista, que avança na

²⁹⁹ UHSP, p. 70.

³⁰⁰ UHSP, p. 81.

cidade, retirando das ruas figuras humanas fundamentais daquele passado próximo para o olhar do protagonista. A figura da prostituta está no conjunto de figuras de sua formação, presente na cidade, que se opõe ao universo religioso e familiar dos pais. Porém, tal modernidade “alarga” os espaços para tornar visível o que era conhecimento tácito para, portanto, refutá-lo. Para o escritor, em seu trabalho com a memória, o passado traz a beleza da curiosidade e renova as sensações vividas, em “passagem”, pelas ruas da cidade que também são os passos da narrativa. A “passagem” que, paradoxalmente, era o lugar de permanência das prostitutas, é também o lugar permanente da memória.

Além disso, outras mudanças de natureza diversa são operadas na cidade. Novas instituições fazem-se presentes e trazem consigo um posicionamento ideológico, de fachada positivista. A escola, por exemplo, é uma destas instituições. Matriculado na Escola Modelo Caetano de Campos, inaugurada no ano de 1894, o menino Oswald, com dificuldades de adaptação, simula mal-estar e febres para fugir das aulas. Além disso, um de seus professores, o Seu Carvalho, possivelmente afinado com os modelos deterministas e cientificistas em voga, diz em aula que “Deus é a natureza”, o que significou uma heresia para D. Inês. O menino é retirado imediatamente da escola. O episódio narrado em *UHSP* é matéria de sua ficção em *Memórias sentimentais de João Miramar*. Ali, em chave humorística, o protagonista conta o episódio para mãe para em seguida sentenciar: “Nunca mais viu o Seu Carvalho que foi para o Inferno”³⁰¹.

Ainda em *Miramar*, a experiência é descrita: “Matricularam-me na escola modelo de tiras de quadros nas paredes alvas escadarias e um cheiro de limpeza”. Muito desta caracterização corresponde-se com o que há apresentado nas memórias. Apesar do aspecto higienista, típico da mentalidade reformista, agora no âmbito da medicina científica,³⁰² o autor guarda na lembrança que desloca o sentido da palavra “liberdade” de seu contexto original:

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:

³⁰¹ *UHSP*, p. 76.

³⁰² Na verdade, é possível afirmar que este tipo de discurso tem um fundo racista importante. “‘Prevenir antes de curar’, erradicar o mal antes que ele se manifestasse era o lema dos higienistas especialistas no ramo. / Nesse momento, conectada à noção de higiene, aparecia a ideia de saneamento: caberia aos médicos sanitaristas a implementação de grandes planos de atuação nos espaços públicos e privados da nação [...]”. In: SCHWARCZ. Lilia MORITZ. *O espetáculo das raças. Cientistas, Instituições e Questão racial no Brasil. 1870-1930*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993, p. 270.

‘Das lutas, na tempestade,

Abre as asas sobre nós’

Esse clarão presidiu até hoje a toda a minha vida. Como poucos, eu conheci as lutas e as tempestades. Como poucos, eu amei a palavra Liberdade e por ela briguei.³⁰³

As desventuras enfrentadas e a aversão ao modelo cientificista que impregnava as instituições são indicadas pelo próprio narrador por meio da conjunção adversativa. O menino, em sua compreensão da monumentalidade da cena descrita, sente o significado contido na palavra liberdade com fascínio. E isso chega por intermédio do “Hino da Proclamação da República”³⁰⁴, em cuja letra exalta-se: “Liberdade! Liberdade! / Abre as asas sobre nós, / Das lutas na tempestade / Dá que ouçamos tua voz”. Dada a recém-proclamada República no Brasil era possivelmente uma formalidade da instrução escolar de âmbito civil, e se reverbera em outros significados, o que faz com que o narrador o relacione com as lutas (“briguei”) que desde o início o caracterizam. Neste sentido, os objetos da memória fogem de seu contexto de origem e sobrevivem no escritor de modo subversivo, ou seja, seu significado primeiro é desconsiderado para que a compreensão particular e individual prevaleça, mesmo que isso descaracterize seu propósito inicial.

Em muitas passagens, pode-se identificar esta abordagem ao *rés-do-chão*, porém construída de outra maneira. Em um exemplo, o narrador aproxima o leitor do objeto narrado, especialmente na mescla de canções, anedotas e episódios de burla. Estes indicam também uma forma de ruptura com a aparência do comportamento moral rígido do tempo. No episódio abaixo, o narrador dá desfecho irônico ao objeto de crítica reiterado diversas vezes em *UHSP* - a mentalidade capitalista - que tudo indetermina e condiciona, porém trazida por meio do diálogo entre personagens, o que confere vivacidade ao episódio:

Era a mentalidade bancária que irrompia em nossa moral, quebrando valores que supúnhamos eternos.

- Ítalo, você me paga uma gasosa?

- Depois da aula. Mas me chama de João!

Detinha tudo em suas mãos – a cola, a cumplicidade e o reto dos colegas bonitos.³⁰⁵

³⁰³ *UHSP*, p. 43.

³⁰⁴ O hino foi composto por José Joaquim de Campos da Costa de Medeiros e Albuquerque (letra) e Leopoldo Miguez (música) para um concurso promovido pelo Governo do Marechal Deodoro da Fonseca no ano de 1890.

³⁰⁵ *UHSP*, p.82.

Já no trecho a seguir, é possível notar a mescla textual em que se vê lembrança, canção de rua e construção ficcional, como uma colagem, em que os elementos são justapostos sem uma hierarquia nítida, indeterminando o sentido e potencializando a sugestão:

Passei já grandinho para Júlio Verne, que foi meu mestre piloto no maravilhoso dos doze anos. A *ilha misteriosa* encheu minha vida, povoou meus dias e minhas noites.

*Água rais
Água rais
Dá o cu quem vem atraís!*

*Água quente
Água quente
Dá o cu
Quem vai na frente!*

Os carrinhos de pau improvisados em casa desciam ruidosamente a ladeira de Santo Antônio.

Em Junho frio, contávamos os balões do céu. Havia fogos e febres. Champanha de abacaxi em casa. Macarronadas de Madama Paula. Quem deu o cu?

De noite. Um primo”³⁰⁶.

A sequência tem em seu início o relato dos primeiros livros do narrador que servem de ponte para que o menino salte da introspecção da leitura, cujas aventuras só podem ser imaginadas, para a aventura que encontra nas ruas, através de uma cantiga, transposta sem maior explicação. A experiência do menino encontra eco na “mobilização do estilo”, na mescla textual e poética, talvez para corresponder aos saltos que conduzem à memória do autor.

Porém, a descontinuidade textual abre espaço para a analogia, que aqui se constrói por este espaço suspenso, de sugestão, que gera equivalência e sentido ao que transfigura o enunciado narrativo. O feixe de lembranças dispõe ao fundo a festa de São João (“junho frio”, balões do céu”, “fogos e febres”), originalmente portuguesa, em que se comemora os santos mais populares. O contraste aparece pela sugestão sexual da cantiga, materializada ao final do quadro e reintegrada na ação de um personagem (“Quem deu o cu? / De noite. Um primo”).

O trecho, além de explorar recursos da modernidade, implícitos na fatura do relato, como a colagem, a suspensão e descontinuidade citadas, remete ao universo da cultura popular por meio da seleção dos objetos da cena, da mescla vocabular e de gênero textual, na

³⁰⁶ UHSP, p.60.

reiteração do baixo corporal e, principalmente, na visão de mundo dualista. Na cena o dualismo está na ambiguidade do narrador ao final, na coexistência de textos da literatura clássica (Julio Verne) e da popular (a cantiga) e, em um plano mais amplo, a relativização da própria escrita de memórias. Mikhail Bakhtin em “A cultura Popular na Idade Média e no Renascimento”³⁰⁷, fala sobre o *realismo grotesco*, em que pode se reconhecer as “imagens da cultura cômica popular” e a ambivalência entre alto e baixo nas imagens carnavalescas:

O princípio material e corporal é percebido como universal e popular, e como tal opõe-se a toda separação das raízes materiais e corporais do mundo, a todo isolamento e confinamento em si mesmo, a todo caráter ideal abstrato, a toda pretensão de significação destacada e independente da terra e do corpo.³⁰⁸

Os exemplos acima citados demonstram como as memórias de Oswald de Andrade aproximam-se também da expressão ficcional. Esta, por sua vez, traduz a ambivalência das experiências vividas pelo autor, situadas entre a formação cultural provinciana, por meio da assimilação e evocação de mecanismos narrativos (a anedota, a cantiga popular, o baixo corporal, o vocabulário), e as sofisticadas técnicas e referências vanguardistas, fomentando o encontro entre o arcaico e o moderno, entre os elementos da alta e da baixa cultura, o que torna as memórias um depositário destas contradições. Segundo Davi Arrigucci,

(as) memórias desabusadas de Oswald de Andrade: Um homem sem profissão (Sob as ordens da mamãe), onde sua veia satírica produz páginas de uma graça e picardia da qualidade do João Miramar ou do Serafim, quer dizer, do melhor Oswald. Mas nelas faltam propriamente a reconstrução organizada do passado, o documento de época, o retrato do sujeito, tudo se esbatendo num amálgama de impressões, em que se misturam lirismo e ficção, sem todavia configurar o desenho e o quadro característicos da obra de Nava.³⁰⁹

A comparação com o conjunto das memórias de Pedro Nava pode sugerir os seguintes pontos: o crítico espera das memórias, enquanto gênero e função artística, uma reconstrução capaz de trazer o passado em uma dimensão mais concreta ao presente, um trabalho de pintura e enquadramento. Em Oswald de Andrade vê uma narrativa próxima da ficção, do fabular satírico próprio do autor. A reconstrução feita por “impressões”, ao sabor do

³⁰⁷ BAKHTIN, Mikhail. *A cultura Popular na Idade Média e no Renascimento*. São Paulo: Hucitec, 1999.

³⁰⁸ Idem, p.17.

³⁰⁹ ARRIGUCCI JR. Davi. “Móvil da memória”. In: *Enigma e comentário*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001, p.73.

espontâneo, indica uma narrativa que não segue, por assim dizer, uma organização próxima da seriedade da memorialística clássica. A avaliação somente reforça os pressupostos críticos tratados até aqui sobre *UHSP*.

A elaboração narrativa de Oswald encontra outras camadas de sentido para o uso da memória, em que se veem os fatos mediados pelo registro, pela imaginação e pelas ideias que circundam o escritor. Tal forma situada entre os eventos e a construção imaginativa e intelectualizada encontra ressonância na concepção de autobiografia e confissão desenvolvida por Northrop Frye em *Anatomia da crítica* (1957).

Northrop Frye em “Crítica retórica: teoria dos gêneros”, o quarto ensaio que compõe o livro, trabalha com uma noção distinta sobre a autobiografia e a confissão. Para o crítico, as formas não se limitam apenas ao relato que visa, por um lado, reconstruir os acontecimentos histórico-sociais e, por outro lado, exprimir a experiência particular de um indivíduo para a construção de um quadro sólido de uma personalidade. O componente decisivo é a relação que há entre os fatos da vida e temas ligados ao mundo das ideias, o que a filia à estória romanesca³¹⁰.

A *estória romanesca*, em sua forma primeira³¹¹, tem como elemento essencial a aventura e como configuração básica a oposição entre o herói e o inimigo (Frye a chama de “dialética”). Diferente do romance, baseado em uma intenção realista e histórica, a estória romanesca é feita por uma representação idealizada em que mostra o percurso de um “eu” que deseja e sonha.

A *confissão* aproxima-se da *estória romanesca*, pois o “eu” percorre um mundo subjetivo, mediado pelas ideias e se afasta do realismo do romance. Para Northrop Frye,

É o êxito de um autor em unir seu espírito com tais temas que faz o autor de uma confissão sentir que vale a pena escrever sobre sua vida. Mas esse interesse em ideias e afirmações teóricas é alheio ao gênio do romance propriamente dito, onde o problema técnico é decompor toda a teoria em relações pessoais.³¹²

³¹⁰ Conceituação de Frye para os gêneros a partir do contexto estabelecido para as relações literárias, a audiência. O que implica a forma de emissão e recepção da palavra. Para isso, faz a seguinte distinção: o Epos (a recitação para a escuta), a Prosa (a escrita discursiva), o Drama (imitação do diálogo) e a Lírica (o poeta de costas para a audiência). A confissão e a estória romanesca são classificadas como ficção em prosa (formas contínuas específicas). In: FRYE, Northrop. *Anatomia da crítica*. São Paulo: Cultrix, 1973, pp.242-246.

³¹¹ Segundo a definição de Frye: “O mythos da literatura preocupada primeiramente com um mundo idealizado”. Idem, p.360.

³¹² Idem, p.302.

Então, o conteúdo “introvertido” e intelectualizado da confissão tem um vínculo preciso com a sátira menipéia. A elaboração narrativa de *UHSP* encontra outras camadas de sentido para o uso da memória, com fatos mediados pelo registro dos episódios, pela imaginação e pelas ideias que circundam o escritor. Essa forma mista de composição tem pontos de contato com o conceito de autobiografia e confissão desenvolvida por Northrop Frye que a aproxima da construção menipéia: “A sátira menipéia, assim, assemelha-se à confissão em sua capacidade de lidar com ideias e teorias abstratas [...] e apresentam as pessoas como porta vozes das ideias que representam”³¹³.

Seguindo por este caminho, em *UHSP* constata-se este tipo de construção, ainda que não se trate *avant la lettre* de um relato ficcional. A unidade estética dos gêneros que se vinculam à menipéia, caracterizada pela dispersão e multiplicidade de elementos e pela utilização de rudimentos em um “amplo emprego de gêneros intercalados: novelas, as cartas, discursos oratórios, simpósios, etc., e pela fusão dos discursos em prosa e verso”³¹⁴.

Na escrita de *UHSP* há muito dos antagonismos vividos pelo autor no período: ao lado dos exercícios forjados na prática do jornalismo como as telegrafias, as formas dialogadas, o imediatismo, a representação cômica, a paródia, dentre outros procedimentos, percebe-se modelos expressivos do universo literário conservador e da linguagem ornamental. A São Paulo industrial então emergente, demandando uma rápida urbanização, imigração pela necessidade de mão de obra (especializada e não especializada) e a presença da técnica, situa-se na narrativa como fator destes antagonismos. Nesse entorno são muitos os vínculos que Oswald de Andrade constrói com o meio artístico e cultural de seu tempo: a prática do jornalismo e as relações travadas entre os grupos boêmios de literatos.

O processo narrativo de *UHSP*, em relação à composição, desenvolve um estilo polifônico, de caráter plural, de uma grande variedade estilística, no qual transita, assimila e incorpora os fatos da memória para entrelaçá-los em diferentes linguagens³¹⁵ no corpo do

³¹³ Para o desenvolvimento deste tópico serão usados os conceitos de Northrop Frye e Mikhail Bakhtin. In FRYE, Northrop. *Anatomia da crítica*. São Paulo: Cultrix, 1973. BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. São Paulo: Forense Universitária, 4ªed., 2008).

³¹⁴ Idem, p.302.

³¹⁵ Para Bakhtin, este movimento é parte de um “diálogo de linguagens”. O autor vê no gênero romanesco este sistema de incorporação das linguagens sociais, sendo o romance o espaço deste “campo de forças”: “O argumento do romance deve organizar o desmascaramento das linguagens sociais e das ideologias, mostrá-las, experimentá-las: a experimentação da palavra da visão de mundo e do fundamento comportamental ideológico

texto. Além disso, intrínseco à construção, verifica-se a exposição permanente do contraditório, como unidade discursiva.

Dentro desta perspectiva, a primeira (e última) profissão de jornalista tem uma dimensão importante neste contexto de escrita, por trazer em si, como condição de seu próprio trabalho, o contato com uma profusão de linguagens. A isso soma-se a diversidade cultural da própria cidade e o contato com diferentes grupos artísticos e literários do período em questão. Esta mixórdia de formas presentes em *UHSP*, aparecem também em suas fontes, como relato histórico, porém interiorizadas no próprio processo de escrita.

Lutas e Artes

UHSP assinala, tendo em vista o horizonte cultural do período, a importância da literatura popular e culta na formação de Oswald de Andrade. Como já visto, elementos da cultura popular são postos na narrativa ao sabor da espontaneidade das relações estabelecidas socialmente, tendo a cidade como centro destes conhecimentos. Se o circo é anunciado como propulsor da imaginação artística de Oswald quando criança, em sua primeira juventude o conhecimento literário é formado por meio da escola e do contato com os grupos boêmios da própria cidade de São Paulo, em um primeiro momento. Posteriormente, no Rio de Janeiro trava relações com grupos da antiga boemia, como Emílio de Menezes, e com literatos acadêmicos, em parte pelas relações com seu tio Inglês de Souza, em parte pelo início de sua carreira de jornalista, à frente de *O Pirralho*.

A formação literária de Oswald de Andrade é colocada em *UHSP* não como fruto de uma educação linear e elaborada por meio de um conjunto de valores reconhecidos e estabelecidos. Os movimentos do narrador sugerem um constante desvio, principalmente em

da ação, a demonstração dos hábitos, dos mundos e dos micromundos sociais, históricos e nacionais (romances descritivos, de costumes e romances geográficos) ou dos mundos sócio-ideológicos de uma época (memórias romanescas, as variantes do romance histórico) ou ainda das idades e gerações ligadas às épocas, aos mundos sócio-ideológicos (o romance de aprendizagem e formação). Em resumo, o argumento do romance serve para a representação dos sujeitos falantes e de seus universos ideológicos”. In: BAKHTIN, Mikhail. *Questões de Literatura e Estética. A teoria do romance*. São Paulo: Hucitec, 2010, p. 162. Em *UHSP* é possível reconhecer este procedimento próprio ao romanesco e, como já mencionado, o desmascaramento discursivo. Além disso, nunca é demais pontuar, que a assimilação destes universos e falas, tão próprios à escrita de Oswald de Andrade, acontece em grande medida por força do contexto histórico e social, em que se vê o encontro de diversas culturas, em caráter incipiente, ainda não capturadas pela hegemonização. Talvez, resida aí, o tom saudosos do autor, em sua revisão crítica em relação ao passado.

relação a instituições que se apresentavam como modelos prestigiados de cultura, reservas de certa tradição, como a Academia Brasileira de Letras e a Faculdade de Direito de São Paulo. Em parte, a formação literária é apresentada como instrumento para o questionamento no lugar de ser um caminho da conformidade:

O que eu fiz e os imbecis não compreenderam, foram pesquisas das mais sérias não só no terreno literário como no social e no estético. Toda minha vida tem sido uma constante dedicação à literatura. Sou escritor desde que me conheço por gente e nunca fui leviano. O que desconcertava meus adversários é que minha literatura fugia do padrão cretino então dominante. E chamavam a isso de ‘piada’...³¹⁶

O primeiro contato de Oswald de Andrade com a literatura acadêmica, de feição bacharelesca, foi impulsionado por duas circunstâncias: o peso de um literato de renome na família, o tio Inglês de Souza, e o convívio com os grupos de amigos de São Paulo: “Foi nessa época que, pela primeira vez, fui de trem diurno até o Rio de Janeiro. Hospedei-me no Palacete da Rua São Clemente, onde faustosamente morava meu tio, o escritor Herculano Marcos Inglês de Sousa”³¹⁷. No relato de *UHSP*, a passagem pelo Rio de Janeiro acaba por revelar a revolução política: “No Rio, assisti à primeira revolução política que o Brasil teve neste século – a do marinheiro João Cândido”³¹⁸. Já a vida boêmia em São Paulo lhe dará acesso ao grupo de escritores, cuja mentalidade aberta de alguns, como Ricardo Gonçalves, fará Oswald flertar com o anarquismo. É por esse tempo que inicia seu trabalho de jornalista, assinando a coluna “Penando” já em 1909, começando a exercitar também seu pendor literário, como relata em várias passagens de suas memórias, em episódios mesclados à reflexão.

E aqui não é demais assinalar o contato com grupos boêmios da cidade de São Paulo, ligados à Faculdade de Direito: “Foi meu guia espiritual nesse momento, o estudante boêmio Indalécio de Aguiar que me apresentou o poeta Ricardo Gonçalves, moreno, bonito, de capa no ombro”.³¹⁹ Este grupo boêmio apresentava, de um modo geral, para Oswald de Andrade, uma literatura apoiada em resíduos do romantismo e motivos decadentistas. Este aspecto é relatado pelo próprio escritor em *UHSP*:

³¹⁶ Entrevista concedida a Homero Silveira, publicada com o título de “A última entrevista” no jornal *O Diário de São Paulo* em 21 de novembro de 1954. In: ANDRADE, Oswald de. *Os dentes do dragão. Entrevistas*. Organização Maria Eugênia Boaventura. São Paulo: Globo, 2ª ed., 2009. pp. 397-398.

³¹⁷ *UHSP*, p. 92.

³¹⁸ *UHSP*, p. 93.

³¹⁹ *UHSP*, p. 83.

No bar rústico da Praça da Sé, ouvi, pela primeira vez, versos bons. Entre outros poemas o “Sangramour” de Eugênio de Castro. Nessa roda brilhava Artidoro Flexa, Raul de Freitas e outros que tinham frequentado o ‘Minarete’ de Monteiro Lobato. Flexa me vendeu alguns livros e me fez conhecer Nietzsche e Dostoiévski.³²⁰

O ambiente boêmio descrito é frequentado por autores simbolistas ou do chamado decadentismo que destoavam do padrão acadêmico e parnasiano. Este repertório dava ao grupo um aspecto contestador. Por outro lado, os interesses do narrador também miravam a cultura francesa, por intermédio do artista plástico Osvaldo Pinheiro: “O ‘pintor’ teve grande influência sobre meus rumos, pois, como artista, pretendia viver em Paris, para cujos ambientes de boêmia e de estesia, cedo me chamou a atenção”.³²¹

Segundo relata, ainda adolescente, seu primeiro contato formal com a literatura acontece na escola, no Ginásio de São Bento. De acordo com suas explicações, após decepções sucessivas com um professor conservador de português, Batista Pereira, o narrador encontrará motivação com outro professor: “O professor Gervásio de Araújo veio decidir da minha vida intelectual. Talvez deva a ele ser escritor”³²². Porém, a “carreira” não se desenvolveu por intermédio de estudos sistemáticos, ou mesmo pela adesão a modelos clássicos e consagrados (apesar das leituras de Victor Hugo, Shakespeare, Maertelinck e das tragédias gregas, mencionadas pelo narrador), mas pelo estímulo que as avaliações do professor Gervásio provocavam sobre suas criações: “Ele declarava, mostrando as minhas composições uma decidida vocação literária e que, como escritor, saberia honrar meu país”.³²³ Como se vê, na avaliação do professor há um traço de civilismo republicano, recuperado pelo narrador de modo a indicar a utilização social e nacionalista da literatura.

Anteriormente na narrativa de *UHSP*, em contraste com o tom cerimonioso em torno da literatura, o narrador contrasta, em sua curiosidade de menino, algo daquele universo literário pedante em seu entorno e sua postura contestatória. Em tom irônico, considera sua primeira criação literária como “plágio inicial”:

Também foi importante a influência de meu primo Seu Paulo, filho de tio Herculano, pois também ele ia ser literato e numa viagem que a família fez a

³²⁰ *UHSP*, p. 86.

³²¹ *UHSP*, p. 56.

³²² *UHSP*, p. 82.

³²³ *UHSP*, p. 83.

São Paulo, me comunicou que estava escrevendo suas ‘Obras Completas’. Tínhamos então onze anos, sendo ele pouco mais velho do que eu. Contou-me também Seu Paulo o enredo de um conto seu, intitulado ‘O Fantasma das Praias’. Tratava-se de uma moça que havia morrido do peito em São Vicente. Agora, à noite, ela aparecia para seu noivo, ao longo da praia deserta. Essa história me deslumbrou de tal modo que, quando Seu Paulo partiu para o Rio, eu sorrateiramente me aproveitei do assunto e escrevi ‘O Fantasma das Praias’. É esse plágio inicial de minha vida literária.³²⁴

No trecho, observam-se os procedimentos caros a Oswald de Andrade, pois o “plágio” é também uma forma paródica, com aproximação crítica em relação ao original. Neste caso, o objeto da irreverência e da ingenuidade do narrador está em avaliar como possível o jovem primo escrever suas “Obras Completas”. No relato do adulto soa saborosa a pretensão pândega, manifesta pela ambição do jovem primo literato. Em tempos de aprendizado, Oswald cedo confirma a recusa por modelos prontos, o que se mostra coerente com o retrato de artista moderno. Neste sentido, na criança, em seu desejo irrefletido, estão previstas as armas literárias do escritor boêmio e mais tarde do escritor modernista.

Ainda, no período que compreende sua primeira juventude, em que começa a manifestar de modo mais elaborado seu perfil de escritor, Oswald de Andrade também mantém proximidade com modelos conservadores. Com isso em vista, Vera Chalmers ajuíza em *3 linhas e 4 verdades*:

Nas redações de jornais e no meio estudantil, como candidato à carreira de escritor ele tomou contato com a atmosfera literária que gravitava em torno do núcleo parnasiano liderado por Amadeu Amaral. Pouco antes, frequentou uma roda de estudantes de direito, cujo líder era Ricardo Gonçalves, já formado e montando banca de advogado. A este grupo pertenciam ainda Indalécio de Aguiar, Artidoro Arco e Flecha, Raul de Freitas e outros, todos antigos integrantes do “Cenáculo”, chefiado por Monteiro Lobato e que tinha produzido o jornal *O Minarete*. Quando em 1907 Ricardo parte para a Itália e o grupo se dissolve.³²⁵

Formada por pequenos grupos, a boêmia fundamenta a ideia do que parecia ser moderno para os escritores do final do século XIX e das primeiras décadas do século XX no Brasil. Oswald comenta sarcasticamente sua formação literária no “Prefácio” de *Serafim Ponte Grande*, cuja verve crítica revê o momento de seu contato com os grupos boêmios e acadêmicos:

³²⁴ UHSP, p. p.29-30.

³²⁵ CHALMERS, Vera M. *3 linhas e 4 verdades. O jornalismo em Oswald de Andrade*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1976, p.40.

O anarquismo da minha formação foi incorporado à estupidez letrada da semicolônia. Frequentei do repulsivo Goulart de Andrade ao glabro João do Rio, do bundudo Martins Fontes ao bestalhão Graça Aranha. Embarquei, sem dificuldade, na ala molhada das letras, onde esfuziava gordamente Emílio de Menezes.³²⁶

Como se observa, a boêmia não apresentava uma unidade discursiva e estética, era “determinada por uma flutuação de gêneros e estilos”.³²⁷ Sem ser uma oposição definida ao parnasianismo, então dominante, por exemplo, norteava seu universo crítico na sátira. Vera Maria Chalmers na obra acima citada associa a vida boemia ao “modo de representação cômico da literatura”, o que “parece construir a crítica ao parnasianismo e preparar o terreno para os debates”. Apesar da estrutura polêmica, não forma uma proposta alternativa, já que muitos pertencem ao “sistema parnasiano”. Assim entende que:

Esta literatura de autores periféricos e da boêmia parnasiana constitui, com efeito, um mundo paralelo ao oficial, que ela rebaixa pela sátira da Academia Brasileira de Letras e dos seus ‘medalhões’. Mas a sua situação é, por vezes, ambígua porque alguns entre estes escritores boêmios são membros da Academia, ou então, protegidos de alguma figura eminente na política, de quem dependem para a obtenção de um pequeno emprego burocrático. Pelo outro lado, fica sublinhada a sua ligação com a vida extra-literária, a sub-literatura e o jornalismo.³²⁸

Por esse tempo Oswald de Andrade matricula-se na Faculdade de Direito já tradicional instituição paulista, fundada no ano de 1827, e por onde passaram nomes ilustres da Literatura Brasileira como Castro Alves, Alvares de Azevedo, Alphonsus Guimaraens, José de Alencar, Joaquim Nabuco, dentre outros. A instituição desempenha um papel essencial na vida cultural da cidade, pois a convivência acadêmica propiciava a formação de grupos em que se debatiam ideias, literatura e comportamento.

Longe da opressão familiar, os estudantes agitavam a provinciana São Paulo, dando vazão a excentricidades e a vida noturna em bares e cafés; juntam-se em grupos, manifestam-se por escritos em jornais e revistas. Na virada do século XIX para o XX, as modificações na

³²⁶ “Prefácio”. In ANDRADE, Oswald de. *Serafim Ponte Grande*. São Paulo: Globo, 2007, 9ª edição, p. 55. Estabelecimento de texto de Maria Augusta Fonseca.

³²⁷ CHALMERS, Vera M. *3 linhas e 4 verdades. O jornalismo em Oswald de Andrade*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1976, p.35. Ainda, segundo a autora a modernidade aqui não pode ser vista como a modernidade artística das vanguardas: “Modernidade que não é o contemporâneo, mas a sobrevivência modificada da geração de 1880, na atração e dispersão de antagonismos e afinidades estéticas”. “Oswald de Andrade n’O Pirralho”. In: *Remate de Males* 33/1-2. Campinas, Janeiro/Dezembro de 2013, p.102.

³²⁸ Idem, p.39.

cidade acabam por transformar também os modos de sociabilização dos estudantes da Faculdade. O desenvolvimento das técnicas de impressão, por exemplo, faz com que publicações como os jornais, revistas e livros tenham forte expansão, além dos próprios redutos literários, o que tira a centralidade da Faculdade na produção literária da cidade³²⁹. A difusão da literatura, neste momento, é sustentada em grande parte por produções de tendência parnasiana e naturalista, deixando à margem grupos inseridos no antagonismo de espírito romântico, o que parece ser o caso do grupo frequentado por Oswald.

Porém, em *UHSP*, o escritor ressalta o caráter violento e conservador da instituição, em que pontua sua história de “reconciliações e palinódias” com a Faculdade:

A valentona imbecilidade daquele grupo do trote criou em mim verdadeira alergia por tudo que se processe ‘debaixo das Arcadas’. Daí talvez se originasse minha briga com estudantes, quando redigi ‘O homem do povo’, em 1931. Apesar de todas as reconciliações e palinódias, guardo um íntimo horror pela mentalidade da nossa escola de Direito. Por instinto, depois conscientemente, sempre repeli esse Direito ali ensinado para engrossar a filosofia do roubo que caracteriza o capitalismo. Aliás, já nesse tempo eu me declarava anarquista.³³⁰

De um lado Oswald relembra o fato de ter sido o orador de sua turma e um dos diretores no Centro Acadêmico XI de Agosto em 1919 e também ter publicado artigos e algumas das primeiras versões de *Memórias sentimentais de João Miramar* na Revista “O XI de Agosto”. De outro, o seu repúdio, lembrando o ato violento, nos anos de 1930, com o empastelamento do jornal *O Homem do Povo*³³¹, escrito junto com Patrícia Galvão, a Pagu. O comportamento que identifica na Faculdade desde o seu ingresso causa-lhe “íntimo horror”, cuja mentalidade legalista é um giro em falso, pois sua defesa é a do capitalismo, o que em sua essência é sustentado pelo roubo. De certo modo, uma incorporação do tópico anarquista “Toda propriedade é roubo”.³³² Ou como no “Manifesto Antropófago” (1928): “Só interessa o que não é meu. Lei do homem. Lei do antropófago”. De toda forma, a figura do Bacharel,

³²⁹ As ideias colocadas sobre o papel cultural da Faculdade de Direito na cidade de São Paulo estão, em grande medida, no ensaio “Literatura na evolução de uma comunidade” (1954) de Antonio Candido. In: *Literatura e sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2014, pp. 157-168.

³³⁰ *UHSP*, p.90.

³³¹ ANDRADE, Oswald de e GALVÃO, Patrícia (Pagu). *O Homem do Povo*. Coleção completa e fac-similar do jornal criado e dirigido por Oswald de Andrade e Patrícia Galvão (Pagu). Março/abril 1931. São Paulo: Globo, 3ª edição, 2009.

³³² Título de texto escrito em 1840 pelo francês Pierre Joseph Proudhon (1809-1865). In: PROUDHON, Pierre Joseph. *Toda propriedade é roubo e outros escritos anarquistas*. São Paulo: L&PM Pocket, 1998.

ainda que ligada aos conteúdos literários do Romantismo brasileiro, está fortemente ligada aos quadros políticos da elite burguesa e do conservadorismo cultural vigente no período:

E é portador de uma concepção aristocrática da cultura, diletante e livresca, da eloquência jurídica e da retórica literária, marcas de distinção dos que têm o privilégio da atividade intelectual, fruto mais antigo do preconceito de uma sociedade escravocrata que estigmatizava o trabalho. O prestígio desta representação colonial sobre a cultura permanece.³³³

Como se vê, a aproximação com o anarquismo acontece mais como uma circunstância das lutas que travava no campo da cultura e da escrita literária, do que qualquer filiação ou atuação militante no movimento. Para Antonio Arnoni Prado, “[...] Oswald logo viu que o caminho não era aquele e que o texto libertário que buscava teria pouco a dizer à indisciplina daqueles marginalizados eruditos, que só escreviam para impressionar a Academia”.³³⁴

O termo “anarquismo” possui conotações variadas em diferentes momentos da obra do autor. Na parte final de *Serafim Ponte Grande*, o navio El Durazno “em pleno oceano” para uma “revolução puramente moral”³³⁵ sugere um anarquismo como a “superação total das normas e convenções”, para “encarnar o mito da liberdade integral” nas palavras de Antonio Candido.³³⁶ No “Manifesto Antropófago”, o anarquismo está presente na consciência política originária da luta de classes, centralizado no conceito de propriedade que, pela inversão, retorna ao autor como fato libertário. Já no “Prefácio” de *Serafim Ponte Grande*, aparece difuso, tanto como um ato político no campo da literatura, diga-se, como um instrumento de sua arte: “Do meu fundamental anarquismo jorrava sempre uma fonte sadia, o sarcasmo. Servi a burguesia sem nela crer. Como o cortesão explorado cortava as roupas ridículas do Regente”.³³⁷

O certo é que o anarquismo, para Oswald, além de ser manifestação de sua personalidade irrequieta e irreverente, estava amalgamado à cultura boêmia, fruto das relações criadas naquela particular conjuntura social da cidade de São Paulo, como aparece em *UHSP*: “Na roda noturna de Indalécio e Ricardo Gonçalves travei relações com o anarquismo, vindo

³³³ CHALMERS, Vera Maria. Idem. p. 41.

³³⁴ “Notas sobre cultura e anarquismo”. In PRADO. Antonio Arnoni. *Trincheira, palco e letras*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004, p. 127.

³³⁵ Idem, p.204.

³³⁶ “Oswald viajante”. In. O observador literário. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2004, p. 98.

³³⁷ “Prefácio”. In ANDRADE. Oswald de. *Serafim Ponte Grande*. São Paulo: Globo, 2007, 9ª edição, p. 57. Estabelecimento de texto de Maria Augusta Fonseca.

a conhecer o agitador Oreste Ristori, depois meu amigo”.³³⁸ Oreste Ristori, por exemplo, conhecido militante anarquista que lutou em defesa dos imigrantes explorados nas fazendas de São Paulo, no áureo período do café, foi editor da revista libertária *La Battaglia*, publicada a partir de 1904.

No entanto, a militância dos anarquistas estava muito distante do desejo dos literatos boêmios e, ainda segundo Antonio Arnoni Prado, pode ser considerada em face do ‘desabafo’ de Oswald no “Prefácio”, em que diz: “O anarquismo da minha formação foi incorporada à estupidez letrada da semicolônia”. Para o crítico:

Para quem se interesse pela trajetória das revistas e jornais libertários no Brasil daquela época, tal desabafo, ao contrário de repercutir como provocação isolada, é uma senha em plena trincheira de certa imprensa anarquista onde muitos daqueles boêmios, acadêmicos e poetas – empurrados pelo verbo exaltado e pela ação destemida de alguns militantes – viveriam o sonho de converter-se, ainda que por um momento, em ferozes militantes da comuna.³³⁹

UHSP traz em outros momentos a relação intrincada entre política e arte na formação do jovem Oswald. Há duas instâncias narrativas que valem ser destacadas: a memória voluntária, enquanto elaboração ligada ao documento e à história; e a memória involuntária ligada à construção justaposta, a à simultaneidade e à presença de elementos da ficção, dando relevo à imaginação criadora, à transfiguração do acontecido, ao sobrepondo o passado ao presente.

Porém, mais do que a diferenciação entre uma e outra, é importante colocar como elas são costuradas no tecido narrativo de *UHSP*. A relação entre arte e política, em alguns momentos funde elementos discursivos na construção narrativa em que o documental é contaminado pelo fabular de modo complexo.

Um dos exemplos desta elaboração é o episódio em que o autor presencia a Revolta da Chibata, movimento liderado pelo marujo João Cândido entre 22 e 27 de novembro de 1910 no Rio de Janeiro. O levante foi desencadeado pelos sucessivos castigos físicos impostos aos marinheiros, uma prática nefasta que remete à escravidão, usada pela Marinha. O episódio é contado como que em um sonho. A revolução desperta o narrador como encanto:

³³⁸ *UHSP*, p.88.

³³⁹ “Notas sobre cultura e anarquismo”. In PRADO. Antonio Arnoni. *Trincheira, palco e letras*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004, p. 128.

Fui beirando a enseada escura na direção dos jardins da Glória. Ninguém no cais. Mas os automóveis voavam. E vez em quando passava um troço de soldados de cavalaria. Resolvi recostar-me no banco e esperar o alvorecer para ver o que sucederia. Adormeci. Alguém acordou-me, sacudindo-me bruscamente: - Olha o guarda! Era provavelmente um ladrão que me tomava por colega. Adormeci de novo. Acordei em meio duma maravilhosa aurora de verão. A baía esplendia em seus morros e enseadas. Seriam talvez quatro horas da manhã. E vi imediatamente na baía, frente a mim, navios de guerra, todos em aço, que se dirigiam em fila para a saída do porto. Reconheci o encouraçado *Minas Gerais* que abria a marcha. Seguiam-no o *São Paulo* e mais outro. E todos ostentavam, numa verga do mastro dianteiro, uma pequenina bandeira triangular vermelha. Seria toda revolução uma aurora?³⁴⁰

Os procedimentos narrativos buscam reconstruir, como se vê, não apenas o momento do acontecimento histórico, mas a maneira como o protagonista percebe os eventos. É certo que Oswald de Andrade constrói a cena de modo que a correspondência de sua condição de jovem endinheirado, filho único, pequeno burguês, em visita à capital do país na casa do tio, literato ilustre, sofra um abalo profundo e desloque suas convicções. Tanto que a espera provoca o calmo adormecer. Sua presença desatenta no epicentro de uma revolta de trabalhadores é tomada por um despertar como choque: o movimento abrupto de um “ladrão”, identificado com o protagonista, o lança para uma realidade improvável. Esta última, torna evidente a possibilidade da transformação social, tema central do escritor maduro.

Tal luta pertence ao universo presente do autor e, certamente, não fazia parte dos principais interesses do jovem Oswald de Andrade em 1910. Porém, recuperado pela memória, o episódio é redimensionado por detalhes significadores, de modo a gerar a tensão que precede um evento grandioso. Os fatos são fragmentados e pontuados por pequenos “brancos” que embaralham o nexo causal entre os acontecimentos. Apesar da clareza de exposição, tudo se mistura como no mundo do sonho.

A revolução, para o narrador, surge como um espectro difuso, em que se relacionam rapidez (“os automóveis voavam”), anormalidade (“ninguém no cais”), tensão (“um troço de cavalaria”), susto (“sacudindo-me bruscamente”) e contemplação (“A baía esplendia”). Os elementos citados conduzem o discurso para a equivalência entre ruptura social e a obra de arte. A bandeira inconfiante na dianteira do navio dá o fecho grandiloquente ao quadro, de modo que a observação do narrador fecha a cena com uma questão, que na verdade reitera a perspectiva e reforça o sentido estético do gesto revolucionário (“Seria toda revolução uma aurora?”). Há, portanto, a concretização da arte na vida. O quadro que Oswald de Andrade

³⁴⁰ UHSP, pp.94-95.

realiza como memória solda elementos da construção ficcional com o fato puro da recordação, de modo a corresponder em termos ideológicos e artísticos ao próprio discurso que imagina para si.

Relevante pontuar o contexto daquela viagem ao Rio de Janeiro, que Oswald relata em um momento anterior à descrição da cena acima. A partir de 1909, o autor trabalhava como redator no período no jornal *Diário Popular*, encarregado da coluna “Teatros e Salões”, em que “[...] distribui aplauso entre os espetáculos de óperas e operetas, segue as estreias mais importantes, noticia a exibição de filmes e anota curiosidades a respeito do mundo um tanto sentimentalizado do teatro”, segundo Vera Maria Chalmers.³⁴¹ Inserido no convívio do meio artístico, amigo de *troupes* internacionais (chega até mesmo namorar uma das atrizes do grupo de Gionavanni Grasso), o jovem Oswald encontra na capital carioca um ambiente artístico e mundano diferente da provinciana São Paulo. Encabulado entre as primas, demonstrava uma busca por integração, tendo em vista aproximar-se de nomes da elite cultural brasileira, como os literatos da Academia Brasileira de Letras, da qual seu tio Inglês de Sousa era um nome de peso. Este contato contrastava com a boemia estudantil³⁴²:

Foi nessa época que, pela primeira vez, fui de trem diurno até o Rio de Janeiro. Hospedei-me no palacete da Rua São Clemente, onde faustosamente morava meu tio, o escritor Herculano Marcos Inglês de Sousa. Senti que fazia um papel meio pança junto daquelas primas desembaraçadas e bonitas e daqueles primos bem postos que tanta coisa faziam. Ofereci uma frisa à família para que fosse assistir ao ‘Otelo’ pelo ator siciliano Gionavanni Grasso. Como crítico teatral do ‘Diário Popular’, eu assistira a estreia entre nós da opereta vienense, de que a ‘Viúva Alegre’ e ‘Sonho de uma Valsa’ faziam furor.³⁴³

Tomadas em conjunto, a cena da revolta e o contexto da viagem apontam para correlações importantes na formação artística de Oswald de Andrade. A percepção deslocada sobre os aspectos políticos em sua compreensão sobre a revolução que presenciara é uma delas. O autor, depois de uma visita a artistas numa pensão do centro da capital, oferece uma

³⁴¹ “Desconversa”. In. *Telefonema*. Obras Completas X. Introdução e estabelecimento de texto de Vera M. Chalmers. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1974, 1ª edição.

³⁴² Brito Broca considera que os salões de Inglês de Sousa e Coelho Neto seriam mais literários que mundanos: “No salão de Inglês de Sousa, à rua São Clemente, reuniam-se os intelectuais mais jovens, componentes da chamada *jeunesse dorée*. Alceu Amoroso Lima, Carlos de Ouro Preto, Renato Lopes, que iria fundar *O Jornal*, figuravam entre os mais assíduos. Fazia-se música: Inglês de Sousa tocava flauta e o filho, Carlos, violino. Improvisava-se concertos”. In BROCA, Brito. *A vida literária no Brasil - 1900*. 5ª ed. Rio de Janeiro: José Olympo/ Academia Brasileira de Letras, 2005, p.65.

³⁴³ UHSP, p.93.

noção do caráter singular da luta de trabalhadores da Marinha. Ouve pelas ruas a palavra revolução como um acontecimento inusitado e pouco provável: “Revolução? Coisa assombrosa para a sede de emoção e conhecimento da minha mocidade. Indaguei como se o caso passava e apontaram-me o mar”.³⁴⁴

Como é possível constatar, a ideia que o jovem Oswald de Andrade faz da revolução não sinaliza um viés crítico, apoiado em argumentos que reflitam sobre a conjuntura política ou a transformação social. Parece estar associada mais a um interesse que deriva de sua autonomia pessoal, o que indica a sua crescente independência em relação aos pais. A palavra, portanto, tem afinidade com o que poderia simbolizar a liberdade, dentro de seu imaginário particular. A viagem à Europa, que ocorre algum tempo depois, é a confirmação destes anseios.

Entretanto, é importante notar que a percepção de monumentalidade imprimida pelo narrador ao descrever a Revolta, além de ser um traço subjetivo e construção estética como mencionado, também era condizente com o próprio fato histórico. Os navios tomados pelos rebeldes eram os mais modernos do período, tendo sido construídos na Inglaterra, como parte do programa de renovação da Marinha, uma das instituições militares de importância nesta Primeira República.

Os encouraçados *São Paulo* e *Minas Gerais* assustavam a população com suas torres giratórias e canhões. Segundo o historiador José Murilo de Carvalho, havia como sentimento geral (e próprio às revoltas), a tensão do inesperado. Tendo em vista a mentalidade simplória daquela sociedade, que há pouco tinha como norma de trabalho o sistema da escravidão, algo que a própria revolta tinha como razão,³⁴⁵ a cena impressionava:

Era um tremendo poder de fogo, capaz de causar grandes danos se dirigido contra a cidade. Tiros esparsos, de pequeno calibre, dirigidos contra fortalezas e partes da cidade, ou contra outros navios, tinham causado efeito imediato. [...] Durante toda a revolta, até o dia da rendição, 26 de novembro,

³⁴⁴ UHSP, p. 94.

³⁴⁵ “Uma foto dos paióis do *São Paulo*, publicada pela revista *Careta* e usada na capa do livro de Edmar Morel, mostra um marinheiro segurando uma faixa com a palavra ‘liberdade’. Era a lembrança clara do fantasma da escravidão que ainda pesava sobre a marinhagem. Parte desta, como o próprio João Cândido, tinha sido escravo ou descendente de escravos. Os marinheiros, com muita percepção, relacionavam o uso da chibata com a condição de escravos. Pedir o fim da chibata era pedir o fim da escravidão, a instauração da liberdade.” CARVALHO, José Murilo de. “Os bordados de João Cândido”. In: *Manguinhos*. Volume II. (jul-out 1995), p.77.

o perigo de tal bombardeio pairou no ar e nas águas, mantendo a população em suspense a cada manobra e a cada tiro do navio.³⁴⁶

Ao mesmo tempo, o próprio quadro histórico é ambivalente, pois os navios, imponentes elementos da modernidade, foram comemorados como triunfo nacionalista, de modo a reforçar o modelo político, conservador em sua essência, porém de fachada modernizante: “O fascínio devia-se ao espetáculo das evoluções das quatro belonaves pela baía de Guanabara. A chegada dos granes encouraçados, poucos meses antes, fora uma festa, motivo de orgulho nacional, o país passava a ter as belonaves mais poderosas do mundo”.³⁴⁷

Um aspecto deste conservadorismo acontece justamente pela assimilação perversa do desenvolvimento, nas palavras de Florestan Fernandes:

As classes dominantes e suas elites, pouco propensas a assimilar e pôr em prática técnicas, valores e instituições sociais que poderiam redundar em ‘maior abertura’, ‘maior fluidez’ da ordem social competitiva, aproveitam com avidez as vantagens de sua incorporação às fronteiras culturais das nações capitalistas hegemônicas, para modernizarem sua tecnologia de controle repressivo e violento dos conflitos sociais, aumentando, com isso, a eficácia dos mecanismos de segurança da ordem ou de opressão policial-militar.³⁴⁸

Esse traço de modernização conservadora gera ambiguidades de difícil assimilação, das quais a própria Revolta da Chibata é um acontecimento que serve de testemunho. Se for considerado o contexto ideológico da Primeira República, a rebelião de trabalhadores, no caso, de marinheiros, pode ser considerada como algo dissonante da euforia reformista e da aparência liberal. Somado a isso, a própria natureza militar e disciplinadora da Marinha, já é, por si só, um fator para o abafamento de maiores conflitos. Porém, nunca é demais lembrar que este período de fortes mudanças em âmbito social e político, provocaram outras reações populares no país, evidenciando o tom impositivo das mudanças sob a violência do governo republicano.

Neste sentido, o aspecto político da revolta para o jovem Oswald constituía uma incógnita, como ele mesmo diz:

³⁴⁶ Idem, p. 67-68.

³⁴⁷ Idem, p. 68.

³⁴⁸ FERNANDES, Florestan. *Mudanças sociais no Brasil*. São Paulo: Global, 2008, p. 54.

Com meus vinte anos febris, sei lá a que ponto teria intervindo, se pudesse, na eclosão da revolta. Meu lugar, eu sentia, não era positivamente aquele de fugitivo das primeiras balas rebeldes, sobrinho pacífico de tio Inglês de Sousa e namorando uma pequena atriz da Companhia Gionanni Grasso.³⁴⁹

O que parecia trazer ao jovem jornalista este sentido de mudança e liberdade era sua convivência com o meio artístico, assim como sua compreensão, naquele momento, sobre o anarquismo. A proximidade entre as movimentações sociais e políticas de seu tempo de formação com o ambiente artístico e cultural sugerem uma equivalência, se pensada no conjunto das assimilações do autor.

É possível pensar então que as fontes de sua inquietação, neste momento, estejam mais voltadas para um campo de interesses particulares e privados do que para os coletivos. Porém, o que mais chama a atenção está na confluência de pares aparentemente distintos do relato, como a política e a arte, neste contexto da juventude. Apesar da tensão e da monumentalidade da cena que narra sobre a revolta, o sentido político do acontecimento teria uma dimensão mais apurada no Oswald de Andrade presente, o escritor de *UHSP*. De toda forma, é apontada a nascente de um tema fulcral no imaginário do escritor, para indicar a estrutura dialética do texto, agora entre liberdade e revolta como um dos eixos da arte do autor.

Entretanto, o jovem Oswald, enquanto personagem, parece mais próximo de preocupações relacionadas ao comportamento, à mentalidade e às relações morais da sociedade do tempo. O que não deixa de ser político, porém o acento narrativo recai sobre temas ligados à arte, recorrentes do meio artístico e boêmio que frequenta. Dentro deste aspecto, desponta uma importante correlação entre a sexualidade e a política no encadeamento de anseios da juventude do protagonista, motivos implícitos das *memórias e confissões*.

Este viés duplo desdobra-se na organização dos assuntos na narrativa e, também, como o sentido primeiro das descobertas. A narração dos eventos relacionados à Revolta da Chibata é entremeada (em sugestão) por episódios em que o autor discorre sobre suas primeiras experiências sexuais. A própria viagem ao Rio de Janeiro, fato que o leva a testemunhar a Revolta, tem como propósito a visita ao tio como forma de inserção social (mundanismo), o conhecimento do salão literário e o convívio com artistas (literatura e arte), de modo a confirmar (ou justificar) as intenções anteriores o trabalho (crítica teatral no jornal). O

³⁴⁹ *UHSP*, p. 98.

conhecimento da causa política surge ao acaso e, naquele momento, maior do que o sentimento da luta de classes, estava o gesto de questionamento do poder estabelecido.

Na narrativa, esta sequência está ligada ao desenvolvimento do protagonista em sua formação. O espanto que recobre a manifestação da revolta, narrado como sonho e arquitetado em extratos poéticos-literários, vem intervalado pelo erotismo. No parágrafo anterior a viagem ao Rio de Janeiro, o narrador diz:

Nas noites da Rua de Santo Antonio, tive a confirmação das novidades sexuais que me trouxera o copeiro João Justino da Conceição. Evangelina talvez não fosse bonita, mas era moça. Uma vez vencendo resistência, a convenci de que devia me mostrar as pernas [...] Ela tendo erguido a saia toda, verifiquei a existência do liquido grosso que brotava do meu sexo excitado.³⁵⁰

Após a cena acima, descreve a revolta e finaliza relatando sua incompreensão naquele momento frente aos fatos históricos que acabara de presenciar, demonstrando deslocamento:

Incriminava-me em monólogos terríveis, por não estar à testa da revolução em que sentia uma luta justa e heroica. Mas ignorando tudo que se passava e completamente alheio à política nacional, lembrei-me que, dessa vez, não tinha trazido a flauta.³⁵¹

Um pouco antes, busca justificar sua posição, atribuindo ao “sobrinho pacífico” e “namorado de uma pequena atriz” certa ingenuidade, incapaz de reter na consciência a dimensão do que havia presenciado. Há, no entanto, nesta reflexão, um modo de apreensão a respeito das mudanças sociais e suas repercussões que o relaciona com a imagem projetada de “artista”. A busca pela liberdade individual encontra, ao acaso, a luta pela liberdade social. Esta intersecção persiste na narrativa e parece constituir uma das razões imperativas que Oswald atribui para si. Como parte do entorno de sua formação, a ideia de revolução estava no ar naquele período, como é possível verificar a partir da conjuntura histórico-política do período.

No início do século XX a palavra revolução guarda conotações importantes. Perry Anderson no ensaio “Modernidade e Revolução” (1984)³⁵² sugere que no período anterior à

³⁵⁰ UHSP, p. 92.

³⁵¹ UHSP, p. 98.

³⁵² ANDERSON, Perry. “Modernidade e Revolução”. In. *Novos Estudos. CEBRAP*, São Paulo nº14, fevereiro de 1986, pp. 2-15.

Primeira Guerra possui uma “proximidade imaginativa da revolução social”, por algumas razões. Em primeiro lugar, pelo domínio político de classes dirigentes agrárias ou aristocráticas; depois, pelo desenvolvimento econômico, a partir de novas tecnologias que estabelecem as indústrias de bens de consumo; por fim, a democracia burguesa não havia se estabelecido como uma “forma” político-social. Este interregno, de resistência de regimes e emergência de novas configurações políticas e estéticas, estava presente no período da *Belle Époque*, como “tensão com os cânones estabelecidos”:

O modernismo europeu nos primeiros anos deste século floresceu assim no espaço situado entre um passado clássico ainda utilizável, um presente técnico ainda indeterminado e um futuro político ainda imprevisível.³⁵³

Neste sentido, a ideia de revolução, além de ser “uma ruptura pontual e irreparável com a ordem do capital”³⁵⁴, indica também uma ruptura com um conjunto de valores culturais, na medida em que os novos se insurgem contra os estabelecidos. Neste ponto, a compreensão do jovem Oswald de Andrade sobre revolução tem em mira uma revisão estética, artística e comportamental. Porém, não pode ser deixado de lado que estes conflitos estão sob a pressão do fundo histórico e político, âmbito que o escritor, naquele momento, vacila.

Dentro deste entendimento, a arte ocupa um papel especial e transformador na sociedade. O termo revolução associa-se a ideia de artista neste ponto, o que vai ao encontro da aparente alienação do “pacífico” Oswald. O crítico inglês Raymond Williams, nos estudos que compõem o livro *Cultura e sociedade*, analisa a figura do “artista romântico” na literatura inglesa, em que enfatiza as novas atribuições de poetas e escritores no contexto da Revolução Industrial. Um dos pontos mais interessantes, e que pode servir de paralelo à construção de Oswald de Andrade, segundo o crítico consiste na defesa que o artista realiza de sua posição: “Artistas, nessa disposição de espírito, chegaram a se ver como agentes da ‘revolução para a vida’ em sua capacidade como portadores da imaginação criativa”³⁵⁵.

Já para o escritor Octavio Paz, no ensaio “O ocaso da vanguarda”, este aspecto revolucionário aproxima romantismo e vanguarda, em sua principal semelhança, “unir vida e

³⁵³ Idem, p.9.

³⁵⁴ Idem, p.15.

³⁵⁵ WILLIAMS, Raymond. *Cultura e Sociedade: de Coleridge a Orwell*. São Paulo: Vozes, 2011, p. 66.

arte” e “transformar a realidade”, duas das escolas de maior ascendência sobre Oswald de Andrade:

Ambos são movimentos juvenis; ambos são rebeliões contra a razão, suas construções e seus valores; em ambos o corpo, suas paixões e suas visões – erotismo, sonho, inspiração – ocupam lugar central; ambos são tentativas de destruir a realidade visível para encontrar ou inventar outra – mágica, sobrenatural, suprarreal.³⁵⁶

O tema do erotismo em *UHSP* está relacionado ao desejo de liberdade e também como rebelião contra os valores conservadores, além de ser um tópico fundamental da literatura de Oswald de Andrade. As memórias, tecidas pelo movimento de ir e vir do narrador, acabam por correlacionar, enquanto elementos próprios à transformação do escritor, política e erotismo. Como forma de mediação entre os dois temas, a ideia em torno de revolução. Porém, os termos apresentam graus de indeterminação no desenvolvimento narrativo.

O relato sobre as primeiras experiências sexuais é retomado, após a descrição da revolta: “Aos 20 anos eu tivera minha iniciação sexual com duas hóspedes de minha própria casa”³⁵⁷. Ainda inserido no ambiente doméstico, a sexualidade irrompe por circunstância e os episódios tem uma conotação negativa, de um todo diferente da expectativa libertária do protagonista. No exemplo abaixo, o modelo patriarcal de família faz-se preponderante, já que as relações entre os membros da família e os trabalhadores domésticos, no caso o próprio Oswald, mantinham vínculos pertencentes ao sistema da escravidão:

Antes disso, eu tivera uma curiosa revelação. Tendo apalpado junto a uma janela uma criadinha mulata que não teria mais que quatorze anos, ela se retirou para seu quarto. Fui atrás e encontrei-a deitada, com a saia completamente erguida.³⁵⁸

As relações de poder, que remetem ao universo de *Casa-Grande e Senzala*, no âmbito sexual embaralham o sentido de anseio libertário do protagonista, que encontra no ambiente de sua casa um fundamento extremamente conservador, porém permissivo, típico atraso daquela mentalidade: “Diversas vezes no silencio noturno de casa, me encostei no corpo

³⁵⁶ PAZ, Octavio. *Os filhos do barro*. São Paulo: Cosac & Naify, 2013.

³⁵⁷ *UHSP*, p. 99.

³⁵⁸ *UHSP*, p. 99.

ofegante de nossa cozinheira negra que era moça e se chamava Julia. Ela murmurava me abraçando: - É gostoso!”³⁵⁹

Importante destacar que a iniciação sexual dentro do ambiente doméstico foi tema do romance *Amar, verbo intransitivo* de Mario de Andrade³⁶⁰. O enredo do livro conta a história de uma governanta alemã, Fraulein, que tem como incumbência iniciar sexualmente o menino da casa, Carlos. Diferentemente de Oswald, cujo sistema erótico remete ao período da colonização, Mario de Andrade mostra o fato presente em uma família da pequena burguesia urbana de São Paulo.

Ambos os relatos, sugerem o controle das relações privadas, de modo a manter a respeitabilidade do núcleo familiar. No primeiro caso, pela opressão de classe e no segundo, pelo caráter higienista pressuposto no ideal de segurança. Outra diferença reside no modo de exposição. Mário de Andrade diz e alude, porém não evidencia o sexo de maneira explícita:

[...] da mesma forma que o cinema de sua época, o narrador não pode mostrar a relação sexual; pode apenas sugerir-la e colocar o erotismo nas metáforas. Carlos entra no quarto de Fräulein pela primeira vez. Corte. Outro, momento, outro espaço. O narrador possui "razões", que não declara, para não focalizar os amantes.³⁶¹

Já em *Sob as ordens de mamãe*, este movimento é explícito, como pode se constatar nos trechos citados. Esta forma de exposição traz um aspecto que pode ser correlacionado, em contradição, com a concepção religiosa de *confissão*. Neste particular, lembrando que confissão é um dos termos que Oswald utiliza para designar *UHSP*, sobressai-se um sentido irônico, pois busca evidenciar o trabalho nefasto da Igreja em encobrir algo natural: “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”.³⁶² A maneira como o autor expõe a mentalidade de seu meio sobre a sexualidade tem sua razão revolucionária. Nada deve ser escondido, mas exposto mesmo em contradição, pois esta contradição é a própria unidade do artista Oswald de Andrade: “Decerto fazem parte de minha obra. A vida e a obra

³⁵⁹ *UHSP*, p. 101.

³⁶⁰ ANDRADE, Mario de. *Amar, verbo intransitivo*. 16ª edição. Belo Horizonte: Villa Rica, 1995. Na mesma edição consta o ensaio “Uma difícil conjugação” de Telê Porto Ancona Lopez.

³⁶¹ Idem, p.22.

³⁶² *UHSP*, p.102.

de um escritor são a mesma coisa. Principalmente quando ele é sincero. Quando nada esconde”³⁶³.

A liberdade por meio da experiência sexual para o escritor, coloca-se, paradoxalmente, como uma experiência que tem como fundo a violência e a sujeição. Estes traços do patriarcalismo escravocrata, presentes em sua formação, nesta altura do livro ganham contornos importantes, pois eles são narrados de modo direto, “sem concessões”: “Caí afinal num bordel da Rua Líbero Badaró. Procurava, porém, dourar sempre de romantismo minhas visitas noturnas e rápidas”³⁶⁴. Enquanto movimento da narrativa, as ruas que viviam as prostitutas foram “reformadas”, “escondidas” da visão moralista pública, inclusive por iniciativa de seu pai, como visto anteriormente. O protagonista busca a sexualidade, porém fantasiada, talvez “artística”, ansiada como experiência amorosa.

Ao contrário disso, a masculinidade tinha de ser exteriorizada, como prova cabal: “Era um atestado de virilidade pegar uma boa gonorreia”³⁶⁵. O narrador comenta criticamente tal mentalidade, da qual participa, mas que aos poucos se opõe e relativiza. Este movimento acaba por demonstrar a ação arrojada de Oswald de Andrade, cuja transformação de si associada a seu tempo alinham a imagem do artista à imagem do revolucionário, através da linguagem aberta e do pensamento libertário: “Pois a vida amorosa de minha adolescência tinha que estacar diante do ideal punheteiro de São Luís. Tudo o que era natural era porco”³⁶⁶. Em conformidade, a mulher ocupa o primeiro plano de observação e o andar narrativo caminha para o contraste e a inversão das primeiras experiências:

Assisti o desnudamento do homem como da mulher do meu século [...] 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 desrecalque das noites de núpcias, de onde muitas vezes as recém-casadas saíam de maca, furadas de todos os lados pela potência patriarcal em desespero³⁶⁷

³⁶³ ANDRADE, Oswald. *Os dentes do dragão*. São Paulo: Globo, 1990, p. 232.

³⁶⁴ UHSP, p.101.

³⁶⁵ UHSP, p.101.

³⁶⁶ UHSP, p.101.

³⁶⁷ UHSP, p.102.

Porém, a experiência é superada pela ideia, pois a compreensão do presente é capaz de mobilizar o passado e, neste sentido, demonstra a transformação daquela realidade, da qual foi um dos principais agentes:

O bordel passou a ser um ideal para a mocidade de meu tempo. Das pensões, escapando à tiranias 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 tradição³⁶⁸

No âmbito do texto, o narrador enfrenta e transtorna o passado à luz de sua razão, o papel libertário do artista: “Foi Isadora Duncan quem com seus pés nus pisou pela primeira vez a terra que, atrás do seu exemplo, se desnudaria”³⁶⁹. Por isso, o sexo, mais do que qualquer outro termo, se aproxima do ideal de liberdade, pressuposta como finalidade da revolução. Tanto que a mulher, como vítima do sistema patriarcal toma relevo e a sexualidade aparece como “vida”: “Ser bem educado era fugir da vida. As mulheres não podiam sequer revelar a sexualidade natural que todas têm. Eram logo putas”.³⁷⁰ As fantasias do jovem Oswald encontram ressonância na arte: a emancipação de sua classe social como forma de combater a mentalidade provinciana daquela sociedade.

Por outro lado, há um jogo na construção da narrativa, considerando as designações (*memórias* e *confissões*) que o autor confere a *UHSP*. O aspecto ligado ao confessional, pertencente a esfera privada e individual, quando posicionado no âmbito das memórias, de caráter público e coletivo, demonstra outro movimento dialético do narrador: aquilo que era da intimidade, tornado público, esclarece as transformações históricas, assim como evidencia a contradição não só como uma condição do indivíduo. Por isso, a reflexão do autor parece se desenvolver a partir de uma correspondência entre dois parâmetros, supostas na construção narrativa em torno da ideia de revolução: um, privado e sentimental e outro, social e político.

Dentro dos exemplos mencionados até aqui, há um movimento importante do escritor. A busca de sua libertação é feita de modo privado, pois, além de não compreender em totalidade a dimensão política da revolta que presencia, suas preocupações artísticas estão voltadas para uma temática cuja erotização surge como argumento de uma existência superior,

³⁶⁸ *UHSP*, p.102.

³⁶⁹ *UHSP*, p.103.

³⁷⁰ *UHSP*, p.103.

no caso, a do artista e sua “educação sentimental”.³⁷¹ Neste campo de ideias, um exemplo literário, pode indicar questões pertinentes a *UHSP*.

No romance *A educação sentimental. História de um rapaz*, escrito em 1869 por Gustave Flaubert, o jovem protagonista Frederic Moreau busca a emancipação de sua existência burguesa. No curso da narrativa, seus casos amorosos acontecem concomitantemente às insurreições operárias de junho de 1848 em Paris. A revolução que teve um desfecho trágico ficou conhecida como “junho sangrento”, devido à ação esmagadora do exército francês. Esta junção ambígua, presente no romance é analisada pelo crítico alemão Dolf Oehler no ensaio “O fracasso de 1848”,³⁷² em que avalia o protagonista em duas dimensões: a política e a erótica.

O protagonista Frederic Moreau, segundo Oehler, configura uma ambiguidade entre a mentalidade romântica, pressuposta na vivência do amor como valor subjetivo ideal, e a mentalidade pequeno-burguesa, cínica e calculista. Tal questão tem seu reflexo no desenvolvimento do enredo, em que se vê as peripécias eróticas concomitantes às catástrofes revolucionárias. Por exemplo, na “semana sangrenta” de 1848, Frederic vive um idílio romântico, o que no plano da narrativa, sugere um irônico desviar de olhos:

Frederic é o tipo banal do pequeno-burguês romântico que ‘irrealisa’, no sentido sartriano do termo as alternativas históricas de sua época ao vivenciá-las como alternativas eróticas e cuja neurose desde sempre ‘irrealizou’ o amor, predestinando-o ao fracasso.³⁷³

Por este argumento, a relação entre política e sexualidade pode ser vista como uma tensão em *UHSP*, pois funciona como ponto de apoio para a construção da atitude de viés revolucionário do protagonista. Além disso, verifica-se o nascimento de uma temática de grande importância no imaginário artístico Oswald. Enquanto movimento do narrador, o modo de desenvolvimento sugere um pressuposto dialético, situado nas ambivalências que surgem tanto no âmbito privado, quanto no âmbito coletivo. Como já dito, a própria estrutura das memórias do autor possui esta base enunciativa.

Neste ponto, há uma fissura que indica uma transformação decisiva na composição do protagonista, pois a consciência crítica do presente do narrador sugere um desenvolvimento

³⁷¹ FLAUBERT. Gustave. *A educação sentimental*. São Paulo: Martin Claret, 2006. Tradução de João Barreira.

³⁷² OEHLER. Dolf. *Terrenos vulcânicos*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004, pp. 13-34.

³⁷³ Idem, p. 31.

temático entre a oscilação de sentimentos, movimentados por uma revolta de base, cuja circunstância histórica é para ele, naquele momento, invisível. Pois, é dentro desta *culpa*³⁷⁴ que a nascente artística do jovem Oswald encontra a contradição. Daí, a narrativa desta falta ser como uma das razões mais agudas destas memórias.

A homologia entre erotismo e política marca este momento decisivo da narrativa de *UHSP*, pois em seguida tem-se o relato da viagem e das sucessivas perdas do protagonista que radicalizam o ritmo das transformações. As fantasias do jovem Oswald encontram ressonância no desejo de emancipação de sua existência burguesa. Porém, dadas as circunstâncias históricas, o significado da ruptura e da transformação política são diluídas na malha de uma problemática mais voltada para a intimidade. Não se trata de uma substituição, mas de uma costura narrativa em que as frestas históricas a todo instante invadem a circunstância individual. Na composição narrativa, são eixos que se posicionam dialeticamente e evidenciam uma perspectiva pontual e constante do contraditório.

Um exemplo deste movimento está na referência política que ganha força por sua própria ausência, em sua aparente irrelevância no processo de formação do escritor. Isto é recuperado nas memórias como algo que repercute no narrador de modo tão incisivo quanto a vivência da própria sexualidade neste período da juventude. Esta ausência é reconhecida em alguns momentos, como quando Oswald faz sua primeira viagem à Europa, experiência capaz de gerar contrastes e deslocar seu horizonte: “Assisti a um comício em fila triste e pacífica sob o feroz cassetete dos guardas da polícia inglesa. Estávamos, evidentemente, na Inglaterra de Marx. E eu não sabia”.³⁷⁵

A discussão em torno da luta de classes, dos direitos trabalhistas e tantos outros assuntos de forte impacto na formação social do país pareciam estar distantes não só dos desejos do jovem Oswald, mas também do próprio Brasil. A mentalidade conservadora, as fragilidades econômicas associadas à cultura escravocrata do país são predominantes e conferem às reformas modernizantes que se anunciavam como sociais, um aspecto falso e

³⁷⁴ No texto “Desculpas (confissões)”, o escritor Paul de Man indica um desdobramento interessante do conceito de confissão que desenvolve no decorrer do ensaio: “Confessar é superar a culpa e a vergonha em nome da verdade: é um uso epistemológico da linguagem, no qual os valores éticos de bem e mal são sobrepujados por valores de verdade e falsidade, uma das implicações sendo a de que os vícios como a concupiscência, a inveja, a cobiça e outros são vícios porque nos obrigam a mentir. Afirmando as coisas como elas são, a economia do equilíbrio ético é restaurada e a redenção pode se iniciar na atmosfera desanuviada de uma verdade, que não hesita ao revelar o crime em todo o seu horror”. Interessante perceber o caráter redentor na expressão da sinceridade como uma forma própria de Oswald de Andrade em sua autobiografia. In. DE MAN, Paul. *Alegorias da leitura*. São Paulo: Imago, 1996, p.312.

³⁷⁵ *UHSP*, 117-118.

artificial. *UHSP* evidencia esta perspectiva desajustada no interior dos desejos do protagonista, revisto pela crítica presente do narrador. Questões relativas aos padrões de comportamento eram a porta de entrada do espírito rebelado, assim como a sinceridade como forma de desvelamento histórico. São fundamentalmente questionamentos cuja base dialética entre o local e o universal propiciam a tensão necessária para o desenvolvimento artístico crítico do artista modernista Oswald de Andrade.

Gazeteiro

Há outro paradigma dialético que norteia um aspecto importante da obra, contido como sugestão no próprio título *Um homem sem profissão*: apesar de aluno formado pela Faculdade de Direito não trabalhará como advogado, mas sim como de jornalista que, naquele período, não era reconhecido como profissão. Esta questão desencadeia outros tantos volteios nas memórias que merecem atenção.

Como já dito, a mentalidade e cultura a Faculdade de Direito é fonte de repulsa de Oswald. Porém, segundo o relato das memórias, é ali que também encontra sua “roda”, o grupo boêmio, por meio do qual aviva seu contato com a cultura da cidade e com a própria literatura. A adesão à atividade de jornalista demonstra uma escolha e um posicionamento oposto à mentalidade conservadora encontrada na Faculdade.

Nas memórias, parte dos estudantes são mencionados como adversários. Algumas de suas tradições, como o famoso e violento *trote*, ou a sociedade secreta alimentada por alguns de seus membros, a *Bucha*³⁷⁶, para Oswald faz parte de um anedotário constrangedor que revela muito da mentalidade colonialista da instituição e da própria “filosofia do roubo”, que é o Direito:

A Faculdade de Direito, com sua bucha visível, para onde me vi forçado a entrar por um equívoco de colega, com seus lentes idiotas, seus velhos alunos cretinos, sua tradição de miserável atraso colonial, me provocava o mais justos dos desprezos. Eu tinha, mito superior, minha roda que

³⁷⁶ Antiga sociedade secreta do Direito, foi fundada provavelmente em 1831, pelo professor alemão Júlio Frank. A origem do nome é *Burschenschaft* - do alemão *bursch*, que significa camarada e *schaft*, confraria: “Ao que tudo indica, a Bucha seria um tipo de maçonaria – secreto, liberal, filantrópico -, esposando ideias liberais e republicanas. Com uma estrutura bem estabelecida, a sociedade funcionava sob a liderança de um chaveiro, apoiado por um Conselho de Apóstolos e um outro dos Invisíveis” In. MOTOYAMA, Shozo. *USP 70 anos: imagens de uma história vivida*. São Paulo: Edusp, 2006, p. 75.

partilhava entre Indalécio e seus amigos e o artista Osvaldo Pinheiro. Indalécio não sabia escrever mas fazia terríveis improvisações.³⁷⁷

Como se vê no comentário, a literatura, motivação primeira da roda boemia, é o fruto de admiração de Oswald, principalmente pelo seu caráter informal, em que ressalta as “improvisações” do seu primeiro “mentor”. Em oposição, a “tradição de miserável atraso colonial” da Faculdade.

Como se sabe, somente a primeira parte de *UHSP* foi concluída e publicada. Porém, na última edição do livro em 2002,³⁷⁸ foi inserido um pequeno fragmento de pouco mais de três páginas, intitulado “O salão e a selva”, que possivelmente abriria o segundo volume das memórias. Ali há uma passagem curiosa, em que Oswald recupera a tradição literária da Faculdade a partir de autores ilustres da literatura brasileira, imaginando, em comparação e em plena identificação, o sentimento de horror, pautado pelo sarcasmo, frente o espectro arcaico da instituição:

Há três placas de mármore no interior do velho casarão conventual do Largo do São Francisco. Trazem o nome de três poetas ilustres que por ali passaram. São eles Castro Alves, Álvares de Azevedo e Fagundes Varela.

Como teriam vivido eles em meio de estudantes de Direito numa Faculdade colonial portuguesa, num planalto agreste, feudalizado por cônegos, fazendeiros escravocratas e procuradores de seus interesses que eram os advogados?

Calculo o drama obscuro dessas três almas penadas no Inferno da mesquinha vida universitária paulistana.³⁷⁹

Apesar da observação ferina, Oswald guarda grande identificação com o universo literário dos estudantes da Faculdade. Suas primeiras incursões na escrita literária chamam a atenção para a “atmosfera sombria”, típica desta literatura de traços românticos. Vera Chalmers no estudo que realiza sobre a literatura nascente no jovem Oswald³⁸⁰, compara dois

³⁷⁷ *UHSP*, p. 91

³⁷⁸ ANDRADE, Oswald de. “Inéditos. II. O salão e a selva”. IN. *Um homem sem profissão. Sob as ordens de mamãe (memórias e confissões)*. 3ª edição. Globo: São Paulo, 2002. Supervisão editorial de Jorge Schwartz. Páginas 209-212. Segundo informações contidas no rodapé do fragmento: “Manuscrito autógrafo, a lápis, em um caderno brochura, capa preta, 22X15,5 cm, folhas pautadas, numeradas de 1 a 9 as folhas pares; há várias folhas arrancadas e, na sequência, está de número 45. Os títulos constituem a primeira folha organizada pelo próprio autor como uma folha de título”, p. 209.

³⁷⁹ *Idem*, p. 210.

³⁸⁰ Trata-se dos escritos intitulados “Capítulo LI. Os cinco dominós”, publicado em maio de 1919 na revista do Centro Acadêmico da Faculdade de Direito, *Onze de Agosto*, e “Na morgue”, publicado em maio de 1921 no

escritos de sua prosa daquele tempo, indicando a presença de motivos, cenas e algo do estilo da literatura produzida pela boemia dos estudantes: “Os dois fragmentos exprimem aspectos dos rituais das velhas saturnálias dos estudantes de Direito de São Paulo, no Romantismo”.³⁸¹ Muito desta atmosfera, que também é parte de sua própria biografia pessoal (como veremos, os seguidos lutos que vivencia), indica sua concepção de literatura no momento. Da mesma forma que o aspecto político será incorporado futuramente, o mesmo se dá com vertentes artísticas mais radicais, como as próprias vanguardas, conhecidas com certa distância na viagem de 1912. O que o jovem Oswald irá reconhecer como esteticamente válido está associado a um certo verniz moderno³⁸², próprio do período, por meio do diálogo com as formas de construção dos grupos artísticos que tem contato:

A melancolia patética e a devassidão algo posada fazem eco na caracterização das orgias carnavalescas dos grupos de literatos e artistas nos dois capítulos. O culto byroniano faz parte do comportamento dissoluto dos estudantes de Direito do Largo do São Francisco, desde o tempo do Romantismo [...] ³⁸³

Desta maneira, as primeiras incursões literárias de Oswald de Andrade ambientam-se nestes pressupostos estéticos situados entre uma tradição literária conservadora, porém atenuada por um possível senso crítico, oriundo desta vertente sarcástica da boemia estudantil, cuja base é a irreverência e as improvisações cômicas:

A boêmia é um modo tradicional de vida universitária e um rebaixamento cômico da concepção de cultura livresca do bacharel. Os estudantes cultivam a sátira e a paródia, o brilho verbal, como testemunho de agilidade intelectual e de perspicácia. ³⁸⁴

Correio Paulistano. In. “Seis capítulos de Oswald de Andrade”. *Literatura e Sociedade*. Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada/FFLCH/ USP. n. 7, 2004.

³⁸¹ Idem, p.182.

³⁸² Por outro lado, pode-se pensar na absorção de fundamentos do romantismo que, recuperados pela radicalização modernista, foram notadamente fecundos. No caso em questão, parece ser um modo incipiente de assimilação do jovem Oswald. Porém, não se pode perder de vista a lição de Antonio Candido sobre a modernidade (ou mesmo modernismo) como uma continuidade do Romantismo. A negatividade é uma destas fontes: “[...] uma das grandes fontes da modernidade nas literaturas do Ocidente foi o que se pode chamar de *negatividade*, a meu ver um dos traços românticos mais interessantes”. “Romantismo, negatividade, modernidade” In: *O albatroz e o chinês*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2010, p. 64.

³⁸³ Seis capítulos de Oswald de Andrade”. *Literatura e Sociedade*. Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada/FFLCH/ USP. n. 7, 2004, p. 182.

³⁸⁴ In: CHALMERS, Vera Maria. *3 linhas e 4 verdades. O jornalismo em Oswald de Andrade*. São Paulo: Duas Cidades, 1976, p. 44.

Neste sentido, a boemia não se apresenta como uma oposição à hegemonia literária de tradição passadista, mas como integrante do conjunto. O antagonismo entre o discurso sério e sua inversão cômica está bem delimitado, e por isso mesmo, são formas integradas por posições desde sempre marcadas, harmonizando-se com o sistema cultural do período. Um exemplo disso pode ser visto no modo como Oswald de Andrade, já em 1919, constrói seu discurso de bacharelado da Faculdade de Direito, em que predomina a retórica conservadora, o clichê e a eloquência discursiva.³⁸⁵

Já a inversão cômica, inviável tanto no ambiente institucional quanto no discurso literário, ocupa, no horizonte do jovem Oswald, outra área de criação: o jornal. A sátira, por exemplo, pode ser vista incorporada ao trabalho de jornalista do autor, principalmente na polêmica e no rebaixamento do estilo elevado. Neste sentido, o jornalismo possibilita uma atividade intelectual mais solta, livre das amarras institucionais, gozando de maior trânsito e diversidade cultural:

A boemia estudantil se inscreve no quadro mais amplo da boemia, em que se misturam os literatos, os jornalistas, os artistas, os burgueses mundanos e pessoas sem ocupação definida, como um modo de existência paralelo ao comportamento social estabelecido. O seu lugar é, na verdade, extra-literário, isto é, marginal à literatura como é em relação ao sistema social vigente. O ponto de vista da boemia é anti-canônico por excelência e daí decorre o fato de a produção “literária” boemia preferir as formas do cômico popular e o rebaixamento satírico e parodístico do código oficial³⁸⁶

A referência à profissão de jornalista está evidenciada no próprio título geral das memórias. A designação em que se autodenomina “sem profissão” tem a seguinte explicação do autor: “O título geral das ‘Memórias’ é *Um homem sem profissão*, pois, no Brasil ser escritor é não ter profissão. Foi o que me aconteceu”. Inicialmente, Oswald menciona a precariedade da vida de escritor no Brasil. Há nesta alusão uma crítica ao lugar subalterno da literatura e da cultura no país. Porém, o jornalismo foi a “profissão” de Oswald durante toda sua vida. Mas, o jornalismo, como se sabe, não era uma atividade regulamentada, reconhecida como profissão.³⁸⁷ Além disso, era visto como um trabalho secundário do escritor, mas que

³⁸⁵ “Comemoração da paz”, publicado originalmente em *O Onze de Agosto*. In: *Estética e política*. 2ª edição. São Paulo: Globo, 2011, p. 454. Organização Maria Eugênia Boaventura.

³⁸⁶ In: CHALMERS, Vera Maria. *3 linhas e 4 verdades. O jornalismo em Oswald de Andrade*. São Paulo: Duas Cidades, 1976, p. 44-45.

³⁸⁷ A categoria, no ano de 1918, aprovou proposta da regulamentação em congresso. Porém, somente 20 anos depois foi legalizada através do Decreto-Lei nº 910 que trata das condições de trabalho em empresas jornalísticas. O Decreto-Lei definiu o jornalista, a empresa jornalística e reconheceu o trabalho como atividade

garantia muitas vezes sua subsistência. De certo, há uma ambiguidade entre as atividades de escritor e jornalista que estão na base da própria formação de Oswald de Andrade. Por outro lado, são possíveis outras correlações possíveis, considerando as particularidades do autor, na expressão *um homem sem profissão*. Por isso, a partir daqui desenvolvo um nexo conceitual entre o título das memórias e os desdobramentos que sua significação possui, além da atribuída pelo autor.

Modesto Carone no ensaio “O parasita da família: sobre a *Metamorfose* de Kafka”³⁸⁸, menciona o conceito de *Luftmensch* (que pode ser traduzido literalmente como “homem aéreo”) que segundo o autor, “designa o cidadão sem ocupação definida ou desligado do processo material de produção, e por isso mesmo ‘esvoaça’ no contexto social”. A definição, tendo como fonte citada Karl Marx, redimensiona e traz ambiguidade para o título que Oswald de Andrade dá às suas memórias.

Em *Kafka pró-contra* (1946), o ensaísta Gunther Anders utiliza o conceito de *luftmensch* para se referir a um aspecto importante nas personagens de Kafka: a ideia da identidade vinculada à profissão. O autor defende a tese de que as personagens de Kafka são “seres humanos abstratos”, desvinculados de sua humanidade, vivendo como instrumentos para finalidades determinadas. As personagens não ultrapassam os limites de suas funções e, para isso, cita como exemplo o mensageiro e a mulher de “boas relações”. O ensaísta, porém, não atribui exclusivamente à Kafka esta criação. Ele aponta a sociedade moderna como aquela que embaralha a identidade humana com a profissão que o sujeito desempenha, o que, na verdade, provoca a anulação de qualquer possibilidade de identidade, pois o sujeito, funcional, não passa de instrumento:

Mas este ‘nada mais que isso’ não é uma invenção kafkiana: tem seu modelo na realidade moderna, na qual o homem age só em sua função especial, na qual ele ‘é’ sua profissão, na qual a divisão de trabalho o tornou mero papel especializado. Ao passo que os romances realistas médios fizeram pouco uso deste fato e muitas vezes se deleitaram em apresentar o enredo de tal forma que as funções profissionais das pessoas ficassem invisíveis (...) quem não tem função definida não é mais digno de ter realidade – sendo, portanto, considerado nulo e aniquilável.³⁸⁹

intelectual. Além disso, determinou a criação de escolas destinadas à formação dos profissionais da imprensa. Ver em *Legislação e Comunicação. Direito da Comunicação* (FILHO, L. M.. São Paulo, LTr, 1995) e *História de Imprensa no Brasil*. (SODRÉ, Nelson Werneck. 4ª. ed. Rio de Janeiro, Mauad, 1999).

³⁸⁸ *Literatura e sociedade* n°10. São Paulo: USP, 2007, pp.237-243.

³⁸⁹ ANDERS. Gunther. *Kafka pró-contra*. São Paulo: CosacNaify, 2007, p.62.

O trecho traz importantes considerações, pontualmente no âmbito literário, que em certa medida podem ser relacionadas ao livro em foco, de Oswald de Andrade, especialmente em relação ao “título geral”. Se for pensado o aspecto biográfico da narrativa em seu primeiro grau de intencionalidade – a construção da identidade do indivíduo - pode-se pensar na não-profissão como uma forma de resistência à crescente especialização do trabalho humano no capitalismo industrial e, como indicado por Oswald, no caso brasileiro, a “maior das transições”. Esta forma de resistência sugere o sentido da negatividade que o autor constrói para se referir ao seu tempo, como agressivo e implacável (“matadouro”, “espezinhado”: “Nasci para o matadouro, criado num clima de boa-fé e de ternura inadmissível no mundo que ia encontrar. Deveria ter sido espezinhado no primeiro tombo”). Neste caso, ser “escritor” é, naturalmente, não ser reconhecido socialmente e economicamente. A prova disso está na igualmente *não-profissão* de jornalista, equivalente por um lado e refúgio de outro. Porém, a questão encontra outros desdobramentos.

O título que vincula uma identidade ao escritor Oswald de Andrade pelo negativo, também busca uma correspondência que, além de crítica, possui uma conotação heroica. Pensando com Gunther Anders³⁹⁰, a maior parte das personagens realistas, seus heróis, não deixavam claro suas profissões, ou não tinham relevância para o que interessava no enredo. Esta eliminação sutil constitui uma face dos heróis realistas que interessa as afinidades críticas que Oswald recorre na composição de *UHSP*. Tal fato indica a construção da identidade que autor deseja para si e, ao mesmo tempo, reafirma uma heroicidade quase aristocrática, como se a indeterminação social através da negação da profissão, fosse um indicativo de superioridade natural de sua condição de artista.

Por este viés, *não ter profissão* associa-se ao próprio ideal de artista que, por sua vez, exprime uma analogia com as figuras do escritor e do jornalista. Por este ângulo, há uma dupla conotação, cravada nas contradições da própria história do autor: a formação em Direito é negada justamente pela atividade que não se adequa formalmente a uma profissão, o jornalismo. O último, por sua vez, adere ao ambiente boêmio e possibilita conteúdos subversivos, o que o afasta da literatura acadêmica. Vê-se por aí escolhas que vão na direção de um gesto emancipatório que condensa no ideal revolucionário um viés político pertencente também à arte.

³⁹⁰ ANDERS. Gunther. *Kafka pró-contra*. São Paulo: CosacNaify, 2007.

Assim, ser *um homem que não tem profissão* posiciona o escritor para a atuação crítica e independente. Ao mesmo tempo, um desajuste social, pois a profissão significaria, no contexto, uma função utilitária, justamente a negação principal do artista. Esta negação torna-se um elemento positivo, pois a inadequação tem caráter diferencial e não submete a identidade à precária condição de especialista, instrumento e função. Portanto, a precariedade é invertida, pois ter profissão é indicar aquele que tem função definida no mundo.

Oswald de Andrade, ao refletir sobre sua primeira viagem à Europa, realiza uma analogia entre a *não-profissão* e a função do artista, em que relaciona uma tendência à subversão como algo constitutivo de sua própria condição humana ao confrontar a mentalidade provinciana com a mentalidade liberta da Europa pré-guerra: “Paro para perguntar: Por que gostava eu mais da Europa do que do Brasil? Os meus ideais de escritor encontraram grandemente nessa precoce tomada de posição”. Então:

A Europa fora sempre para mim uma fascinação [...] Era, sem dúvida, a existência livre do artista, com amores também livres [...] A irregularidade, a contravenção para que eu nascera e para a qual escapava, fugindo também ao cálido e envolvente agasalho materno.³⁹¹

A figuração do sujeito “irregular”, nascido para a “contravenção” (variações deste *homem sem profissão*) associa-se a visão marxista do *lumpem*³⁹². Há por um lado uma proximidade com a cultura boêmia (modelo fundamental para Oswald de Andrade na juventude, ambiente de circulação de jornalistas e escritores, como já mencionado) através de figuras ligadas à subversão social e a inadequação de comportamento, segundo Marx:

Sob o pretexto de criar uma sociedade de beneficência, organizou-se o lumpemproletariado de Paris em seções secretas [...] Junto a roués [libertinos] arruinados, com duvidosos meios de vida e de duvidosa procedência, junto a descendentes degenerados e aventureiros da burguesia, vagabundos, licenciados de tropa, ex-presidiários, fugitivos da prisão,

³⁹¹ UHSP, p.119-120.

³⁹² Outra perspectiva que pode ser colocada em relação ao *lumpem* é o aspecto revolucionário que está nas considerações do filósofo Herbert Marcuse: “Contudo, por baixo, da base conservadora popular está o substrato dos párias e estranhos, dos explorados e perseguidos de outras raças e de outras cores, os desempregados e os não empregáveis. Eles existem fora do processo democrático; sua existência é a mais imediata e a mais real necessidade de por fim às condições e instituições intoleráveis. Assim, sua oposição atinge o sistema de fora para dentro, não sendo, portanto, desviada pelo sistema, é uma força elementar que viola as regras do jogo e, ao fazê-lo, revela-o como um jogo trapaceado. Quando eles se reúnem e saem às ruas, sem armas, sem proteção, para reivindicar os mais primitivos direitos civis, sabem que enfrentam cães, pedras e bombas, cadeia, campos de concentração e até morte. Sua força está por trás de toda manifestação política para as vítimas da lei e da ordem. O fato de eles começarem a se recusar a jogar o jogo pode ser o fato que marca o começo do fim de um período” (MARCUSE, *A Ideologia da Sociedade Industrial*. Rio de Janeiro: Zahar, 1967, p. 235).

escroques, saltimbancos, delinquentes, batedores de carteira e pequenos ladrões, jogadores, alcaguetes, donos de bordéis, carregadores, escrevinhadores, tocadores de realejo, trapeiros, afiadores, caldeireiros, mendigos - em uma palavra, toda essa massa informe, difusa e errante que os franceses chamam la bohème [...]³⁹³

Por outro lado é apontado como fruto de alienação:

O lumpen-proletariado, putrefação passiva das camadas mais baixas da velha sociedade pode, às vezes, ser arrastado ao movimento por uma revolução proletária; todavia, suas condições de vida o predispõem mais a vender-se à reação.³⁹⁴

Minha hipótese é que os “ideais de escritor” do jovem Oswald sedimentam-se nas formas subversivas trazidas pelo ambiente destes modelos artísticos presentes em sua juventude. A Europa só confirmava tais aspirações, incompreensíveis para o Brasil provinciano das primeiras décadas do século XX. Porém, a “virada” política da década de 30 (em que se associam a visão da antropofagia e a militância partidária) demonstra a assimilação que Oswald faz do marxismo e que permanece em grande medida em *UHSP*. O “Prefácio” de *Serafim Ponte Grande*, mais uma vez se faz presente: “Com pouco dinheiro, mas fora do eixo revolucionário do mundo, ignorando o Manifesto Comunista e não querendo ser burguês, passei naturalmente a ser boêmio”. O ideal boêmio da juventude é retomado pelo “casaca de ferro na Revolução Proletária”³⁹⁵. É possível dizer que ambas as figurações heroicas do escritor são retomadas em *UHSP* e rearticuladas em outra medida. Há, portanto, implícito no termo “sem profissão” um limiar que alude à boemia de sua formação, mas também à visão crítica adquirida na vivência de *seu* marxismo, no período das memórias, fundido à revisão que realiza da Antropofagia através da tese sobre o Matriarcado³⁹⁶.

³⁹³ MARX, Karl. *O 18 de Brumário de Louis Bonaparte*. <https://neppec.fe.ufg.br/up/4/o/brumario.pdf>. Acesso em 10/07/2015.

³⁹⁴ ENGELS, Friedrich. MARX, Karl. *Manifesto comunista*. São Paulo: Boitempo, 2010, p. 49.

³⁹⁵ “Prefácio”. In: ANDRADE, Oswald de. *Serafim Ponte Grande*. São Paulo: Globo, 2007, 9ª edição. Estabelecimento de texto de Maria Augusta Fonseca.

³⁹⁶ As ideias em torno do Matriarcado e da Antropofagia estão muito presentes em *UHSP*. Por ora, coloco em diálogo algumas observações de Benedito Nunes sobre o “casamento conceptual” entre Matriarcado e Antropofagia: “[...] o Matriarcado oswaldiano reflete o modelo de Bachofen, como regime social e estágio evolutivo, que Engels assimilou em A origem da família, da propriedade e do Estado, de onde vêm os aspectos da concórdia entre os sexos na pré-história, a divisão do trabalho, opondo o homem e a mulher na monogamia, como ‘grande progresso histórico’ e primeiro exemplo da opressão de classes”; o elo se faz com “a hipótese freudiana do parricídio originário, também cabe à antropofagia ritual [...]”. “Antropofagia ao alcance de todos”. In: ANDRADE, Oswald de. *A utopia antropofágica*. São Paulo: Globo, 2001, pp. 42-43.

Um dos elementos que aparece em *UHSP* para indicar tanto a transição narrativa quanto para demonstrar a autonomia do jovem Oswald de Andrade é a criação de um jornal próprio, *O Pirralho* no ano de 1911. Esta transição, nas memórias, é contada a partir da anedota da “flauta”, segundo o autor uma espécie de “filosofia do malogro” que o marcou profundamente.

Antes da criação do semanário, na narrativa, Oswald menciona uma pilhéria corrente do tempo: “Da próxima vez trago a flauta”. A expressão é ouvida pelo protagonista quando relata uma visita aos novos instrumentos de entretenimento para a população de São Paulo, no caso, um gravador. Segundo o narrador,

Essa frase ficou cantando no fundo de minha memória. Não achei nela nenhuma graça. E através de sua filosofia do malogro, senti que a vida oferecia inúmeras ocasiões como essa em que alguém, na hora de brilhar, notava que não tinha trazido seu instrumento de êxito. E prometia adiando a esperança: - Doutra vez eu trago a flauta!³⁹⁷

A seguir, o narrador passa a mencionar diversas tentativas de êxito, malsucedidas, como o teatro, a poesia, a escola em momentos diferentes das memórias: “Apenas notei que muitas vezes eu tinha também esquecido a flauta e exclamava para a vida e para os homens: - Doutra vez eu trago...”. A virada, o elemento que possibilita o êxito e conseqüentemente a transição na direção de sua autonomia na juventude, é a criação do jornal:

A flauta, arranjei-a logo depois. Foi o semanário paulista ‘O Pirralho’, que fundei e dirigi sob a égide financeira do meu pai. Mamãe, com sua imaginação amazônica, pôs lenha na fogueira. Tendo um caricaturista de primeira ordem, Voltolino, e ligando-me a um grupo de ‘literatos’ lancei o semanário com êxito. [...] Em torno do “Pirralho”, juntou-se uma súpia de poetas, escritores e jornalistas improvisados [...]³⁹⁸

O semanário *O Pirralho* foi publicado entre agosto de 1911 a fevereiro de 1918, em 248 números. Oswald de Andrade, inicialmente, foi redator e dono da publicação. Quase um ano depois arrendou o jornal para Paulo Setúbal e Babi de Andrade, segundo o autor,³⁹⁹ por ocasião da viagem de 1912 à Europa. Mais tarde, em 1915 retomou a direção do jornal. A partir de então assinará colunas, crônicas, além de efetuar mudanças de formato.

³⁹⁷ *UHSP*, p. 54.

³⁹⁸ *UHSP*, p. 98.

³⁹⁹ *UHSP*, p. 105.

A referência que Oswald faz ao semanário *O Pirralho*, nessa passagem das memórias, inclui notícias sobre a morte de vários familiares importantes e destaca fatos que marcaram a decadência familiar. A isso também atrelou indicativos da descaracterização crescente da antiga São Paulo de sua infância. Antes, contudo, trouxe para o relato a descrição do jornal *O Pirralho*, destacando seu papel na cultura da cidade. Além disso, é possível verificar aproximações entre a escrita de Oswald no jornalismo praticado pelo periódico através do manejo de diferentes linguagens. Já na estrutura narrativa de *UHSP*, a criação do jornal marca um momento de transição e reformulação.

O Pirralho desempenha um papel de grande importância na trajetória do escritor Oswald de Andrade. As razões são diversas, mas dentre elas, pode-se destacar o exercício com a palavra através da pluralidade de linguagens, inerente ao próprio formato da publicação. De certa forma, a liberdade permitida à revista, em que era possível experimentar novas formas expressivas e abordar de maneira incisiva o cotidiano político e social, está relacionada a própria independência que o escritor dispunha em termos econômicos, como é relatado nas memórias: “Eu, com a expansão da Capital e a valorização dos terrenos da Cerqueira César, me julgava um moço rico e não pretendia explorar, portanto, ‘O Pirralho’, de que pagava impressão, caricaturista e todas as contas”.⁴⁰⁰

Em seu início, o semanário tem como abordagem temas do cotidiano político, os costumes da elite e a cultura do proletariado. Na área política, um exemplo disso, é a participação ativa na campanha civilista.⁴⁰¹ Segundo Oscar Pilagallo, este posicionamento propiciou a aproximação de Oswald a políticos expressivos, o que confere prestígio ao periódico: “Washington Luís talvez não apreciasse as blagues, cujo principal alvo era sua classe social, mas a adesão de Oswald à Campanha Civilista os aproximou”.⁴⁰² Essa afinidade possibilita, na segunda fase da revista, o financiamento do próprio prefeito de São Paulo, segundo Oswald em *UHSP*:

A vida de ‘O Pirralho’ tornou-se intensa e importante no cenário político, onde se lutava pelo civilismo de Rui contra a ditadura de Pinheiro Machado. Eu deixara o ‘Diário Popular’. E numa excursão à cidade de Socorro, conheci um dos maiores líderes políticos de São Paulo. Chamava-se Washington Luís Pereira de Sousa, era Secretário da Justiça e Segurança e

⁴⁰⁰ *UHSP*, p.104.

⁴⁰¹ O termo civilismo foi utilizado para a campanha de Rui Barbosa nas eleições presidenciais de 1910. Servia de contraponto a candidatura do marechal Hermes da Fonseca. Como jurista, Rui Barbosa era uma opção “civil” em relação ao militar Hermes.

⁴⁰² PILAGALLO, Oscar. *História da imprensa paulista*. São Paulo: Três Estrelas, 2011, p. 74.

fazia-se temido por sua conhecida energia. Suas palavras sobre minha revista foram de tal modo elogiosas e favoráveis que, sem embaraço, aceitei o convite que me fez de vê-lo em sua Secretaria. Aí espontaneamente ele se dispôs a auxiliar financeiramente ‘O Pirralho’ que considerava um valor na luta que se desenvolvia em torno de Rui Barbosa contra o hermismo controlado por Pinheiro Machado.⁴⁰³

Ainda segundo o escritor, o jornal teve êxito e repercussão, o que, de certa forma, indica a abertura de um caminho para sua própria escrita, naquele momento, incipiente: “Nos cinco primeiros meses de vida ‘O Pirralho’ se impusera pela audácia com que conduzia a campanha civilista, tendo lançado, entre outras coisas, a caricatura de Voltolino”.⁴⁰⁴ Neste ponto, a parceria entre Oswald e Voltolino deve ser ressaltada, pois tanto a caricatura em desenhos, quanto a caricatura literária são formas expressivas recorrentes do humor e da paródia, ostensivas no jornal. Junto disso, a composição tem como princípio a observação cômica e satírica sobre a sociedade paulistana. Dessa forma, conceitualmente, a duplicidade subjacente na criação dos enunciados, assim como nas relações possibilitadas pela disposição gráfica entre o desenho e a palavra, viabiliza correlações próprias também ao universo da expressão artística. O que é um dado indicativo do imaginário estético que permeia a formação do jovem Oswald de Andrade.

Por outro lado, o jornal acompanhava as transformações da cidade, dispondo em seu programa de notícias do mundanismo social e notas satíricas sobre o cotidiano, tendo como alvo a elite, mas também os novos personagens da cidade em ebulição, como os imigrantes, operários, figuras das organizações proletárias, trabalhadores comuns, etc. Neste particular, a leitura retrospectiva do semanário evidencia o repertório cultural das elites e também formas de expressão popular, antes da Semana de 22, acentuadamente, o que há de conservador, frívolo e desconcertante. Para Vera Maria Chalmers:

A revista registra a diversidade cultural da cidade que se industrializa e se urbaniza, mas com vistas ao público da fechada elite paulistana dos “quatrocentões”, empurrada pelos arrivistas de todas as origens. O noticiário mundano toma um grande espaço na revista, noticiando os lazeres dos rapazes da Academia de Direito e das moças da sociedade, além dos flagrantes fotográficos de rua e de festas nos salões e clubes das múltiplas elites.⁴⁰⁵

⁴⁰³ UHSP, p. 103-104.

⁴⁰⁴ UHSP, p. 106.

⁴⁰⁵ CHALMERS, Vera. *Oswald de Andrade n’O Pirralho*. In: Remate de Males. Campinas-SP, Janeiro/Dezembro de 2013, número 33, p. 92.

Outro aspecto está na orientação burlesca da publicação sobre a cultura imigrante. Em parte, composto por paródias dos jornais da época, em parte das falas dos destes novos personagens na São Paulo do período. Exemplo disso é a participação de Oswald em “Cartas D’Abaxo Piques”⁴⁰⁶ (coluna publicada do número 2 ao 10) sob o pseudônimo de Annibale Scipione, a fim de parodiar o dialeto ítalo-paulista:

A correspondência do Piques relata o dia a dia da política e faz a crônica dos costumes populares, além de contar anedotas sobre os membros da redação. Uma criação original da fase inicial da revista é a paródia dos jornais da época, em suas seções fixas e temporárias, que imitam no estilo cômico os artigos de fundo, o noticiário e a linguagem informativa dos jornais de grande circulação, como o *Biralha*, *Xornal Allemong*, de Franz Kennippperlein, e *A Fita Moderna*. *Propriedade de um sindicato de bicheiros*. *A Correspondência de Tiririca*, de Fidêncio da Costa, e *As Cartas D’Abax’O Piques* parodiam as falas dialetais de migrantes e de imigrantes, que afluem à cidade de São Paulo, em transformação.⁴⁰⁷

É certo que *O Pirralho* integra-se a certa tradição do jornalismo brasileiro, por sua abordagem paródica que se desenvolve por conteúdos tanto eruditos quanto populares. Esta filiação abre perspectivas não só no âmbito do jornalismo, mas pode ser vista como “ponta de lança” de parte dos temas e conteúdos presentes no escritor Oswald de Andrade, especialmente nas obras de lastro modernista. O semanário, neste sentido, tem um importante papel preparador do desenvolvimento de linguagens que, posteriormente, serão trazidas à tona por meio de elaborações estéticas, artísticas e literárias. Naquele momento, cumpria o papel de estabelecer um diálogo irreverente com a literatura local, como já dito, envolta em tintas conservadoras e superficiais:

O Pirralho, descendente do pasquim colonial e do Império, exprime um impulso vital original nas contribuições de Oswald de Andrade e de Voltolino. O desenho e as letras exprimem o erudito e o popular na perspectiva de renovação dos códigos vigentes pela inversão paródica, no momento em que os poemas de Apollinaire e o Cubismo já circulavam em Paris e o Futurismo já era conhecido na Itália e no exterior. Porém a notícia do Cubismo e do Futurismo não atingia o meio artístico-literário paulista, para desestabilizá-lo.⁴⁰⁸

⁴⁰⁶ Posteriormente, como se sabe, a coluna passará para Alexandre Marcondes Machado, criador do personagem Juó Bananere. Segundo as palavras de Oswald: “Eu iniciara em dialeto ítalo-paulista as ‘Cartas d’Abaxo Piques’ que encontraram um sucessor em Juó Bananere. Parecia ele um moço tímido e quase burro mas seu êxito foi enorme quando tomou conta da página da revista intitulada ‘O Rigalejo’”. *UHSP*, p. 106.

⁴⁰⁷ Idem, pp.91-92.

⁴⁰⁸ Idem, pp. 92-93.

Apesar das notícias de renovação artística ainda não incidirem sobre o meio literário, percebe-se uma movimentação nos usos da palavra. O suporte jornalístico parece indicar possibilidades expressivas mais dinâmicas que as formas literárias que circulavam naquele momento, pois oferece inúmeras situações de interação (com as caricaturas, as imagens, as fotografias, a diagramação), além da própria natureza da palavra agitada pelo cotidiano em transformação na cidade, retirada das conversas miúdas e flagradas como novidade.

No conjunto, insinuam formas próprias à modernidade artística. Tenho como hipótese que esta é uma contradição que Oswald enfrenta, pois a ambição de literato do escritor convive com a reversibilidade que o humor recupera criticamente na mesma circunstância cultural. Além disso, segundo Vera Chalmers, as novidades estão ao lado de uma forte estagnação cultural.⁴⁰⁹ *O Pirralho* pode ser indicado como um lugar exemplar desses antagonismos em sua nascente, assim como a assimilação de uma mixórdia dos ritmos, dos tons e das línguas que a experiência do jornalismo fomenta.

A participação de Oswald de Andrade no semanário é constante, porém com algumas interrupções e alternância de funções e atividades. No próprio *Pirralho*, especificamente no exemplar de número 23 (13/01/1912), há a notícia de sua partida para a Europa. Há uma promessa de escrever crônicas no decorrer da viagem, como uma espécie de “sucursal” da revista. A intenção fica na brincadeira e a única menção está em uma caricatura de Oswald desfrutando da viagem em Roma.⁴¹⁰ No número 57 (07/09/1912), anuncia-se sua volta à cidade, além de mencionar o luto pela morte de sua mãe.

A partir disso, após a viagem à Europa e disputa com os arrendatários⁴¹¹, Oswald retoma em 1914, mantém a coluna “Dicionário de Hermes” dos números 89 ao 104. A partir

⁴⁰⁹ “A cidade, em todos os seus estratos sociais, apresenta uma movimentação cultural apreciável, embora os novos poetas e escritores, recém-chegados à vida literária e artística, já se queixem da estagnação desta produção cultural múltipla, copiada de modelos estrangeiros e clamem por uma produção original de cunho nacional”. Idem, p. 92.

⁴¹⁰ A coleção completa de *O Pirralho* está disponível em cópia no seguinte endereço eletrônico: <http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>

⁴¹¹ Segundo Oswald, em *UHSP*: “Os arrendatários não puderam realizar a compra. Tinham-se obrigado a resgatar alguns títulos meus endossados por meu pai. Haviam feito isso. Mas, agora, o encorpado mulato Babi recusava-se a me entregar os títulos querendo forçar-me com essa chantagem a lhe vender a revista. Uma manhã tive com ele uma cena violenta na redação[...]”. Posteriormente na narrativa, Oswald relata uma ameaça de morte e um quase enfrentamento entre os dois. *UHSP*, pp. 129-130.

do número 109 não participa mais como redator, mas como colaborador. No número 158 inicia a publicação da crônica de “Lanterna Mágica”, que irá até o número 239 (1914-1917).⁴¹²

A partir de 1915 a revista enfatiza o universo literário e passa a contar com a colaboração de nomes como Emilio de Menezes, Rui Barbosa, Guilherme de Almeida, Antônio Define, Ignácio da Costa Ferreira e Pedro Rodrigues de Almeida. No número 168, Oswald publica “Em prol de uma pintura nacional”. No número 206 sai da direção da revista e continua como colaborador. A publicação de número 218 noticia sobre as peças de teatro do autor. Para ele: “O Pirralho” literatizou-se, continuando a publicar coisas mordentes de Emílio de Meneses. Nada produziu de sério a não ser um documentário da época, talvez curioso”.⁴¹³

O Pirralho é um dos espaços que Oswald utiliza para publicar suas primeiras incursões literárias, como “História de Rei e de Rainha” (nº161, 14/11/1914) e “Histórias das máscaras” (nº174, 13/02/1915). Também, verifica-se a publicação de três capítulos das primeiras versões de *Memórias Sentimentais de João Miramar*: “Vida provinciana” (nº223, 30/09/1916); “Primeira página / Ofertório” (nº237, s/d), ilustrado por Di Cavalcanti; e “Capítulo I / Rumo à vida sensacional” (nº238, s/d), também ilustrado por Di Cavalcanti.

Na narrativa de *UHSP*, o trabalho de jornalista foi um dos primeiros gestos do jovem Oswald fora do ambiente doméstico. Tanto que, o escritor, ao ganhar as ruas com seu trabalho, descreve o ambiente como antagônico ao familiar:

O ambiente de jornal era o mais antagônico e o oposto ao de minha casa. Entrecruzavam-se ali imoralidades e palavrões e o secretário do jornal um português de bigodes, contou-me logo que estivera atacado de sífilis, a ponto de seus dedos esguicharem pus como bisnagas⁴¹⁴

Como se vê, a profissão de jornalista estava associada a uma espécie de subversão tanto no âmbito da convivência quanto no próprio manejo da palavra. Neste ponto, suponho que esta particularidade de sua formação, avessa às convenções literárias, cujos temas traduzem um universo paralelo ao conservadorismo social, potencializam referências e formas que o escritor incorpora ao seu imaginário literário, não só como assunto, mas a própria

⁴¹² As informações estão presentes em grande medida em CHALMERS, Vera. *Oswald de Andrade n'O Pirralho*. In. Remate de Males. Campinas-SP, Janeiro/Dezembro de 2013, número 33.

⁴¹³ *UHSP*, p.132.

⁴¹⁴ *UHSP*, p. 89.

observação sobre o mundo. Por isso, trazidos à tona nas memórias, evidenciam os movimentos iniciais de sua formação de literato, tendo o jornalismo como traço fundamental:

Oswald, jornalista principiante em 1909, escrevia de acordo com as tendências tradicionais. A literatura oficial da época se cercava de uma atmosfera de marginalidade que se associava ao ambiente boêmio da redação dos jornais (...) No caso de Oswald, um certo brilho verbal e a argúcia tornaram-se congeniais ao seu temperamento de escritor. E é sobre este embasamento tradicional que as ideias e as técnicas do vanguardismo europeu vem se articular, acusando uma espécie de continuidade de atitudes por um lado, e diferenças fundamentais de outro.⁴¹⁵

Parte do ambiente boêmio e jornalístico que o autor vive, apesar de funcionar dentro de um sistema “tradicional” em que se prevê uma circunstância determinada, será também, como mencionado em *UHSP*, uma forma de oposição. Os contrastes, aqui exemplificados no campo dos comportamentos, tem sua extensão no campo da arte e da literatura, já que tais conflitos são intensificados e a “tradição” passa a ser uma forma a ser superada. Daí as memórias demonstrarem, tanto na forma quanto nos temas abordados, as “continuidades” e “diferenças” em trânsito não só na vida do autor, mas também sentidas no campo da cultura. Segundo Vera Chalmers, esta será a base, a partir da qual o escritor *moderno* irá se articular:

Oswald impregnou-se, ainda adolescente, desta atmosfera ‘fin de siècle’ no contato com os remanescentes do grupo de *O Minarete*, pequeno jornal de Monteiro Lobato, por sua atividade como redator teatral e social e, mais tarde, na sua amizade por Emilio de Menezes, no tempo de *O Pirralho*. A prática, nas revistas e jornais da época, dos vários gêneros humorísticos à moda francesa, tais como o soneto, o epigrama, a paródia, o pastiche, a língua macarrônica, a trepanação, o trocadilho e o chiste, entre outros, atestava o prestígio da inteligência sem compromisso.⁴¹⁶

Algumas características que envolvem a personalidade literária do escritor Oswald de Andrade fazem parte de seu trabalho de jornalista, como as manifestações rápidas, incisivas e contundentes, presentes em sua prosa, na poesia e em manifestos: “O texto de imprensa, pelo caráter imediatista e improvisador, estabelece um vínculo mais próximo entre o homem e as ideias, no terreno em que elas se traduzem na atuação direta da pessoa”.⁴¹⁷ Em *UHSP*, vê-se a

⁴¹⁵ CHALMERS, Vera. “Desconversa”. In: *Telefonema*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1974, p.v.

⁴¹⁶ Idem, p.V.

⁴¹⁷ CHALMERS, Vera M. *3 linhas e 4 verdades. O jornalismo em Oswald de Andrade*. São Paulo: Duas cidades, 1976, p.18.

prática jornalística e o ambiente boêmio como experiências que compõe, no âmbito de sua formação, as formas preparatórias de sua verve de artista.

O escritor boêmio Emilio de Menezes tem grande ascendência sobre Oswald de Andrade e ocupa um lugar de destaque em *UHSP*, na descrição de sua personalidade, sua centralidade no ambiente boêmio e importância de sua amizade. Nele é possível verificar a sátira boemia inscrita nesta tradição da *belle époque* literária e a integração destes dois sistemas, o literário e o jornalístico, integrados:

O literato de café é conivente com o aparato da cultura burocratizada. Emilio de Menezes é acadêmico e boêmio, poeta livresco e satirista de jornal. A imortalidade da palavra poética no livro e a precariedade da anedota na imprensa estão intimamente associadas dentro do sistema parnasiano e explicam a ambivalência desse colaborador de O Pirralho. O jornal é o domínio da comicidade, assim como o livro é o da solenidade petrificada dos cânones literários. Emilio de Menezes é o patrono da literatura parnasiana carnavalizada de Oswald de Andrade (...)⁴¹⁸

Em *UHSP*, Emílio aparece em situações muito típicas do ambiente boêmio. Para o narrador, é tido como a única saída para a literatura em voga, dos “Bilacs e Coelho Netos”: “Só Emílio podia me interessar porque era uma feroz maldizente. Confraternizei com esse baluarte da sátira, apesar de realmente ele nada ter de avançado”.⁴¹⁹ Em seguida, através da narrativa anedótica⁴²⁰, guiada pelo humor⁴²¹, Oswald demonstra a subversão do boêmio por meio da lembrança de versos e episódios irreverentes que envolvem seu comportamento. Já quase no final das memórias, o narrador retoma Emílio em uma nota breve, como uma

⁴¹⁸ CHALMERS, Vera M. 3 linhas e 4 verdades. *O jornalismo em Oswald de Andrade*. São Paulo: Duas cidades, 1976, p.20.

⁴¹⁹ *UHSP*, p.134.

⁴²⁰ Estes trechos foram publicados também sob a forma de crônica da coluna *Telefonema*. São elas “Sobre Emílio” (25/03/1952), “Ainda Emílio” (02/04/1952) e “Mais Emílio” (03/04/1952). ANDRADE. Oswald de. *Telefonema*, 2ª edição, organização Vera Maria Chalmers. São Paulo: Globo, 2007, pp. 520-524.

⁴²¹ Importante ressaltar que a forma anedótica para retratar Emilio pode ser considerada uma estratégia narrativa, pois esta é uma forma condizente com o personagem, com a cultura boemia e com a própria perspectiva da época: “[...] no período da Belle Époque, com o impacto da revolução tecnológica sobre a vida cotidiana e sobre as formas de percepções individuais. As próprias formas de representação humorística (concisão, brevidade, trucagens, rapidez, reversibilidade de significados, desfamiliização etc) se prestavam a servir de recurso típico de representação, dada a sua saliente afinidade com a fragmentação, a velocidade e, em termos humanos, com os deslocamentos de sentidos e a subsequente alienação; em síntese, a afinidade dos procedimentos mais comuns à representação humorística [...]”. In: SALIBA, Elias Thomé. *Raízes do Riso. A representação humorística na história brasileira: da Belle Époque aos primeiros tempos do rádio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002, p.32.

notícia, extraída da leitura de um diário da época: “ Emílio de Menezes morreu ontem no Rio. Uma época morreu com ele”.⁴²²

Pelo lado do jornalismo, o caldo cultural de que *O Pirralho* era tributário estava na geração de intelectuais da recém-inaugurada República, com seu novo jornalismo e engajamento na modernização, ainda que permeado de facetas contraditórias na própria linguagem expressiva. Olavo Bilac, por exemplo, tinha uma visão positiva deste novo jornalismo, enquanto escrita e objeto da modernidade: “[...] aquele jornal leve e barato, verdadeiro espelho da alma popular, síntese e análise das suas opiniões, de suas aspirações, das suas conquistas, do seu progresso”.⁴²³ A cidade de São Paulo mostra-se importante nesta nova constituição da imprensa, já que na capital do Rio de Janeiro concentrava-se as instituições culturais e literárias.⁴²⁴

A verificação que Oswald faz em seu diário pessoal, aparece neste instante da narrativa de *UHSP* concretizada pelo relato que faz de episódios em que relaciona a dispersão familiar, as transformações da cidade e sua própria transformação pessoal. Notando-se bem que ele fala de um lugar da elite, embora adepto de ideias liberais. Estes momentos que antecedem a viagem à Europa, são explicados como uma espécie de diluição de um mundo que se perdia ou se perdeu, como se verifica na mostra de “transição” anunciada no início das memórias.

Um exemplo disso, seria a proposição política, que dera vida inicial ao *Pirralho*, pela adesão à campanha civilista, liderada por Rui Barbosa como oposição ao governo militar de Hermes Da Fonseca. Neste ponto, a narrativa é contada sob outro prisma, de modo a dar a noção do movimento do tempo e acentuar o sentido de passagem dos acontecimentos da vida pública: “Veio o declínio da luta civilista pró-Rui, vencido nas eleições por Pinheiro Machado. A primeira guerra mundial deslocou o eixo da vida nacional, envolvida pelos interesses imperialistas”⁴²⁵.

No mesmo andamento, curiosamente, o narrador relata uma sucessão de mortes de membros importantes da família, enfatizando a ideia de encerramento de um período:

⁴²² *UHSP*, p. 183.

⁴²³ SALIBA, Elias Thomé. *Raízes do Riso. A representação humorística na história brasileira: da Belle Époque aos primeiros tempos do rádio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002, p. 38.

⁴²⁴ Idem, p. 38.

⁴²⁵ *UHSP*, p. 132.

“Entretanto minha família ia se dizimando”⁴²⁶. Um dos episódios mais trágicos da família está no caso de ‘inconformação fidalga’, a partir do relato de duas primas que moravam no Nordeste, cuja “mãe era filha de uma aia da Imperatriz”. O pai, “sem habilitações” e apenas com um “emprego modesto”, fechara-se em casa com os filhos, por não poder custear a educação de todos. As duas primas, após o “pai, semilouco, atentar contra a honra da filha mais nova”, são recebidas pelo seu tio Herculano na capital: “A casa rica não pôde conter aquelas duas figuras analfabetas e bárbaras que vinham escapadas de uma tragédia edipiana. Magras e mal vestidas, com os cabelos soltos pelas costas, elas foram imediatamente recambiadas para São Paulo, onde tia Iaiá as hospedou”⁴²⁷.

A acuidade analítica de Oswald recorta um episódio com a marca da tragédia e do malogro de um passado cujas raízes, vinculadas ao Império e à nobreza, acabam por sucumbir de modo vil. Da mesma forma que a família se desfaz (para sugerir certa decadência), a antiga São Paulo também desaparece: “Ia acabar-se a São Paulo dos mascates e dos tálburis”⁴²⁸. Esta passagem de *UHSP*, marcada pela percepção das transformações da cidade provinciana, pelo extinguir de pessoas e por símbolos do período da infância e primeira juventude do narrador, pontua a força da transição, situada por Oswald entre a *matinada* e a *orfandade*, condensação em que se funde a experiência pessoal e a experiência histórica. No relato, o Brasil da “geração dos pais” morre e cede espaço para uma outra configuração social, a do país que engatinha na industrialização, capitaneada por São Paulo. Concomitantemente, enquanto personagem, Oswald também se transforma na narrativa, despontando para a independência intelectual e para a passagem da vida propriamente adulta. Por meio de figuras de sua experiência pessoal e da observação do processo de mudança, ele acaba por forjar também uma parte substantiva da história social do Brasil, em suas marcas mais profundas de transformação, analisando e aproximando o leitor de forças que implicavam esse universo de mudanças.

A partir daí, nota-se que uma gradativa alteração no andamento narrativo. Em novo segmento, o autor relata sobre a viagem de 1912 à Europa e o término abrupto dessa aventura interrompida pela doença de sua mãe e a morte às vésperas da chegada do filho. Esses acontecimentos alavancam outros problemas e reconfiguram radicalmente o desenvolvimento narrativo, com a inserção de outras formas de composição. É o momento em que se instaura

⁴²⁶ *UHSP*, p.106.

⁴²⁷ *UHSP*, pp. 108 e 109.

⁴²⁸ *UHSP*, p.106.

um corte formal para o engendrar de novos temas. De todo modo, neste encerrar de ciclo começa a se insinuar com força a faceta ficcional consagrada de Oswald de Andrade. Entre os temas que se impõem está a oposição à mentalidade acadêmica da Faculdade de Direito, ou mesmo das Letras, associada à expansão de sua verve satírica. A isso se junta a convivência com grupos de escritores e intelectuais boêmios que contribuem para forjar parte de sua concepção literária. Assim, o jornalismo, enquanto procedimento de escrita e modo de observação da realidade facultou e alavancou para Oswald o manejo de uma palavra livre de amarras institucionais e permitiu a ele um tracejo plural, orientado pela exploração de diferentes linguagens. *O Pirralho*, neste sentido, desempenhou um papel preparador. O próprio título, *Um homem sem profissão*, sintetiza esse limiar entre o escritor e o jornalista. Este período, trazido pela forja de um escritor maduro, e de reconhecido talento entre pares, que constitui a base do primeiro livro de suas memórias, parece redimensionar o papel do jornalismo na escrita ágil, mordente e coloquial do escritor Oswald de Andrade.

Translação

A viagem à Europa em fevereiro de 1912 teve uma função transformadora para Oswald. Este momento da narrativa de *UHSP* é arranjado por meio de observações incisivas, descrições breves, detalhes significativos, o que impõe um andamento diferente ao texto. Para usar a expressão de Antonio Candido, brota o “olhar viajante”⁴²⁹. Também, a observação do narrador enfatiza as paisagens e, neste particular, direciona a escrita para um viés metafórico e lírico. As tiradas irônicas, assim como o sarcasmo subjacente das observações permanecem, porém têm seu espaço bastante reduzido pela crescente exposição de traços emotivos.

Seu significado e seu próprio papel na narrativa de *UHSP* apontam para uma linha de descontinuidade que terá como resultado a incorporação de uma visão de mundo diferente da anterior, principalmente a percepção mais afinada sobre a literatura e a arte e a reformulação de seus ideais de escritor. Estruturalmente, esse momento indica uma reorganização da narrativa, novos processos de escrita e um trato diferente com a linguagem. Diante tais modificações, a viagem não está presente apenas como assunto, mas desempenha a função de transição entre a primeira parte das memórias e a segunda parte.⁴³⁰

⁴²⁹ CANDIDO, Antonio. “Oswald viajante”. In: *O observador literário*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2004.

⁴³⁰ Esta perspectiva segue a divisão proposta por Antonio Candido em “Prefácio inútil.”

Colocada no início do livro por Oswald de Andrade como fator determinante de sua história de juventude, a viagem é o elo entre as definições *matinada* e *orfandade* no enunciado narrativo. Mas também indica uma concepção nova da dialética local e universal. Além disso, a própria viagem traz um valor em si que deve ser observado.

No ensaio “A metáfora da viagem”, Otavio Ianni assevera que a viagem manifesta a necessidade de saber e conhecer, por isso está comumente presente em relatos sobre a formação do indivíduo e a compreensão íntima do *eu*. Serve como meio de descoberta pessoal, mas também promessa, pois possibilita reflexões motivadas pela visão do novo e do diferente, em que aborda diferentes temas, sensações e sentimentos. A princípio, possui dois sentidos: um real e outro metafórico.

Em geral a viagem compreende várias significações e conotações, simultâneas, complementares ou mesmo contraditórias. São as formas das viagens reais ou imaginárias, demarcando momentos ou épocas mais ou menos notáveis na vida dos indivíduos, famílias, grupos, coletividades, povos, tribos, clãs, nações, nacionalidades, culturas e civilizações. São muitos os que buscam o desconhecido, a experiência insuspeita, a surpresa da novidade, a tensão escondida nas outras formas de ser sentir, agir, realizar, lutar, pensar e imaginar⁴³¹

Para Oswald de Andrade, a viagem está relacionada a uma visão revolucionária de existência. O autor afirma em *UHSP* que a Europa trazia em sua cultura e mentalidade as bases para uma transformação pessoal, mas que, por sua vez, já se desenhava como um anseio próprio, parte de sua singularidade artística: “A Europa sempre fora para mim uma fascinação. [...] A irregularidade, a contravenção para que eu nascera e para a qual agora escapava, fugindo também ao cálido e envolvente agasalho materno”.⁴³² Neste ponto, a viagem representa uma nova forma de agir e pensar, negativa em relação aos valores cultivados pelo seu ambiente de formação, de um todo diferente da sua “educação sentimental”, orientada afetivamente pela mãe, que se entende a viagem ao Velho Mundo como um meio de o filho “civilizar-se”. Para Oswald de Andrade, por outro lado, era um “meio de descoberta pessoal” e, ao mesmo tempo, a experiência de novas sensações e sentimentos.

De modo geral a viagem demarca diferenças e semelhanças, singulariza e universaliza, reconhece diversidades e tece continuidades, pois permite comparar. Assim, serve como

⁴³¹ IANNI, Octávio. *Enigmas da Modernidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000. p.13.

⁴³² *UHSP*, p. 120.

forma de colocar em confronto configurações sociais, econômicas, políticas, épocas, ciclos e culturais diversas. Viajar possibilita verificar caminhos não traçados, desvendar. Para Ianni:

À medida que viaja, o viajante se desenraiza, solta, liberta. Pode lançar-se pelos caminhos e pela imaginação, atravessar fronteiras e dissolver barreiras, inventar diferenças e imaginar similaridades [...] Tanto se perde como se encontra, ao mesmo tempo que se reafirma e modifica. No curso da viagem há sempre alguma transfiguração, de tal modo que aquele que parte não é nunca o mesmo que regressa⁴³³

Particularmente em *UHSP*, Oswald de Andrade irá captar com intensidade as manifestações sociais como parte da transformação de sua perspectiva intelectual. Os acontecimentos políticos que se passavam no Brasil da primeira metade do século XX são “reencontrados” na Europa e ganham uma nova dimensão para o artista que, vista em retrospectiva, condizem com as tensões geradas pelo próprio conhecimento do mundo enquanto sentido de formação:

Outro aspecto que me prendeu aos assuntos da Europa – o social. Eu sempre fora um rebelado, um estranho leitor de Dostoiévski, que ligava a prepotência de Nietzsche [...] Em Londres, fui encontrar vivas nas ruas, duas novidades – o assalariado e a sufragete. Esta era representada por mulheres secas e machas que se manifestavam como se manifestava o operário. Ordenadamente, às vistas da polícia, mas protestando contra um estado de coisas de que minha ignorância mal suspeitava. Eu que assistira ao bulício e à desordem de comícios ditos ‘anarquistas’ em Santos e a carga de cavalaria sobre estudantes, ficava abismado de ver a carneirada operaria inglesa desfilar soltando urros tristes, para predispor o capitalismo a reformas sociais.⁴³⁴

O trecho citado traz comparações com os autores mencionados (Dostoiévski e Nietzsche), tendo em comum uma compleição transgressiva, parte essencial da singularidade que reserva para si, talvez desde o título. Ambos representam um conhecimento prévio, adquirido por meio de leituras que mobilizavam a imaginação e os elementos de identificação do jovem Oswald. Já na viagem, o impacto da revolução está materializado e incorporado a sua percepção de realidade. Para o “rebelado”, a transgressão adquire um sentido novo e concreto.

⁴³³ IANNI, Otavio. Idem, p.31.

⁴³⁴ *UHSP*, p. 124.

A memória recupera a lembrança ressignificada, pois os escritores Nietzsche e Dostoiévski,⁴³⁵ envolvidos de certa aura subversiva, são posicionados comparativamente com “o assalariado e a sufragete”. Da mesma forma, os comícios anarquistas no Brasil, tomados pela “desordem”, na Europa possuem outra conotação, pois em parte são reconhecidos até mesmo por certas autoridades (no caso, a polícia) de alguns países, o que torna factível a percepção de atraso. A rebelião às vezes pode ser “organizada”, como visto no operariado inglês, conferindo certa ambiguidade na própria visão de “rebelado” de Oswald: o atraso estaria nesta falta de visão progressista dos direitos sociais?

Outro aspecto inserido no pressuposto revolucionário em Oswald está, como já mencionado, na sexualidade e neste sentido, no país “atrasado”, ganha dimensões mais complexas. O assunto retorna modificado tanto na descrição do episódio quanto na reflexão que ele desencadeia no narrador:

Numa volta a Nápoles, antes de Paris, com Osvaldo Pinheiro e meu primo Rogério, também conheci o amor. Uma das garotas da Vila Chiaia me endoideceu [...] o luar entrava numa golfada pela única janela. Da rua, uma voz clara de napolitano se elevou, cantou, me adormeceu num meio sono de outra vida.⁴³⁶

Como pode ser observado, o anúncio do encontro sexual tem como introdução uma descrição em que a recordação pressupõe o sonho como mediador da lembrança, de forma muito parecida com o testemunho, em outra ordem de descoberta, da Revolta da Chibata. O que soa curioso é a justificativa romântico-literária que o escritor encontra como forma de relacionar o amor à liberdade:

Voltei tranquilizado e, na cama inteiramente conjugal, deitei despida uma garota gordinha e linda. Sete liras.

⁴³⁵ Importante ressaltar que tanto Nietzsche quanto Dostoiévski eram escritores cultivados em salões literários no início do século XX, sendo mencionados de modo condizente com a estética da “vida como arte”, especialmente em certo radicalismo. Ver em PRADO, Antonio Arnoni. *Itinerário de uma falsa vanguarda. Os dissidentes, a Semana de 22 e o Integralismo*. São Paulo: 34, 2010. Antonio Candido escreve com acuidade sobre o assunto em “O portador”(1946), trazendo muito da perspectiva do artista moderno sobre a filosofia do alemão Nietzsche: “Nietzsche se situa no universo dos psicólogos artistas, e daí decorre o significado central de sua obra [...] não basta rejeitar a herança burguesa no nível da produção e das ideologias; é preciso pesquisar o subsolo pessoal do homem moderno tomado como indivíduo, resolvendo as convenções que a ele se incorporam e sobre as quais assenta sua mentalidade. In: *O observador literário*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2008.

⁴³⁶ UHSP, p.121.

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.⁴³⁷

Observa-se que a experiência da sexualidade vivida no Brasil está no horizonte crítico de Oswald. Ela é reprimida em casa, como na expressão “ambiente doméstico” que impõe a visão religiosa pecaminosa em relações amorosas mais livres. Mas de modo contraditório, a classe social de Oswald, permissivamente sustentavam-se relações escravocratas. Por outro lado, porém, a “liberdade sexual que doirava meu sonho de viagem” ocorria por intermédio da prostituição, como no “ideal” do bordel de sua juventude no Brasil, ou mesmo na educação dos jovens de elite, como bem observou Mario de Andrade em *Amar, verbo intransitivo* (1927). De uma forma e de outra, predomina o caráter repressivo e dominador em relação à mulher. Um trecho de *UHSP* registra esta contradição, especificando a violência como a diferença elementar entre duas realidades em comparação na viagem:

Quando ‘Serafim Ponte Grande’, recém-chegado a Paris, dizia que agora podia trepar, exprimia meu desafogo. Meu pai me avisara de que as mulheres eram fáceis. Mas, no Brasil tudo era feio, tudo era complicado. [...] 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.⁴³⁸

Nessa passagem, Oswald sugere que a sexualidade, explicada como “amor”, poderia ser vivida na Europa, sem as sanções legais e morais que o meio atrasado e acanhado do Brasil lhe impunha. A sexualidade “satisfatória, consciente e livre” parece ganhar uma semelhança importante com a visão que o próprio autor tinha dos movimentos sociais: o que havia de liberdade pertencia à esfera de uma ordem liberal. Neste sentido, o autor recupera estes acontecimentos presenciados durante a viagem e postos em comparação com sua realidade local, como formas de uma revolução parcial, centrada na esfera dos comportamentos e das mentalidades. Ambas, pressupunham a relação de dominação de classes, ao que parece, àquela altura para o autor, secundária.

Este fato evidencia uma mudança de caráter íntimo, em que se relaciona contraditoriamente o social e o individual. Porém, para Oswald a experiência redimensiona

⁴³⁷ *UHSP*, p. 122.

⁴³⁸ *UHSP*, p.122.

seu posicionamento como artista e intelectual, pois mostra o momento de surgimento do escritor no jovem, como uma condição própria: “Paro para perguntar: - Por que gostava eu mais da Europa do que do Brasil? Os meus ideais de escritor entraram grandemente nessa precoce tomada de posição. Tinha aberto um novo *front* em minha vida”.⁴³⁹ Esta parece ser uma transformação central em *UHSP*, que indica duas direções: a) a partir desta percepção, a escrita da narrativa modifica-se substancialmente, pois, por meio da fragmentação e de uma negatividade de base, materializada na construção estética esta “tomada de posição” como escritor; b) no traçado autobiográfico, seu impacto na formação do jovem Oswald, em termos comportamentais, intelectuais e artísticos.

Por isso, a linguagem e a construção estética deste momento do relato de *UHSP* indicam modificações importantes no modo de narrar. Neste ponto, a escrita sobre a viagem tem um significado particular. Antonio Candido no ensaio “Oswald viajante”⁴⁴⁰ (1956) vê na viagem, não só um elemento importante de sua experiência pessoal, mas é incorporada como um tema que tem implicações decisivas tanto para sua personalidade quanto para seu trabalho de escritor, como “função desempenhada em sua vida e obra pelo tema da viagem; função de sonho e ideal [...]”:

Para a sua personalidade, sabemos que foi decisiva a experiência da Europa, antes e depois da guerra de 1914. Na sua obra, talvez as partes mais vivas e resistentes sejam as que se ordenam conforme a fascinação do movimento e a experiências dos lugares⁴⁴¹

As memórias são marcadas por este aspecto transitivo, de movimento entre os lugares, tempos e pessoas. Esta visão do viajante aparece não só como assunto, mas internalizado ao movimento do narrador, tanto na composição geral da narrativa quanto nos procedimentos internos à construção. Quando o protagonista se despede de familiares e entra no navio, ainda no porto, vê-se uma modificação nos procedimentos narrativos, acentuando o corte entre os andamentos da primeira para a segunda parte:

Parei do outro lado do tombadilho – o que dava sobre o mar. Vi na palidez da tarde, o canal, as colinas verdes da costa e notei adiante um pequeno e velho forte.

⁴³⁹ *UHSP*, p. 119.

⁴⁴⁰ CANDIDO, Antonio. In: *O observador literário*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2004.

⁴⁴¹ CANDIDO, Antonio. Idem, p. 97.

Desci para buscar meu casquete na cabina. Propus-me adivinhar os meus companheiros de viagem e finalmente parei para olhar a fila de trabalhadores que carregava.

Eram cerca de cinquenta homens sujos e fortes, de camiseta e calça. Subiam curvados sob o peso dos sacos de café, por uma larga tábua que tremia, atiravam-nos ao porão do navio e repartiam para buscar outros no armazém aberto.⁴⁴²

Nota-se no trecho a ênfase dada ao trabalho descritivo, pela observação solitária do ambiente ao redor. Como pode se ver, para o protagonista o mundo não aparece mais mediado por aqueles que estavam a sua volta, como em sua infância e sua primeira juventude (a mãe, o pai, familiares, professores, amigos boêmios, literatos e jornalistas). A solidão acompanha a apreensão das imagens que se movimentam, pontuada por adjetivos. Ao mesmo tempo, atenta para a incorporação do movimento contido na contemplação e transferido para um ritmo narrativo mais pausado e atento, cujo trabalho com as metáforas e a escolha vocabular toma o espaço da ironia e das blagues da primeira parte das memórias. Em outro trecho, há uma construção semelhante:

Havia grupos de pessoas no cais já escuro. Os viajantes olhavam o tombadilho. E imperceptivelmente o navio se destacou. Meia hora depois, em plena noite, o ‘Martha’ se afastava do porto. Só, no tombadilho. Distingui ainda as luzes de Santos. Ouvi a fanfarra que tocava embaixo, no salão, onde se juntava. E chorei.⁴⁴³

Neste caso, uma dimensão lírica toma conta do narrador que, também solitário, materializa o movimento como uma força que arrebatava e enseja a emoção, dilatando o espaço subjetivo do narrador e imprimindo um ritmo lírico ao texto. Segundo Anatol Rosenfeld, no lirismo: “Prevalecerá a fusão da alma que canta com o mundo, não havendo distância entre sujeito e objeto”. Por isso: “O universo se torna expressão de um estado interior”⁴⁴⁴

Outro aspecto importante é a incorporação dos elementos sociais. A contemplação do narrador detém-se no movimento dos trabalhadores no navio. Tanto o uso de metáforas quanto a adjetivação se mantêm, porém privilegiam a referência social em detrimento a outros elementos possíveis para a composição da cena. Informa, assim, a incorporação de um tema

⁴⁴² UHSP, p. 111.

⁴⁴³ UHSP, p. 112.

⁴⁴⁴ ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 2011.

distante naquele momento de suas preocupações, mas posto em relevo, como se insinuasse em sua atenção uma sensibilidade social presente desde sempre. Nesta convergência, aliam-se na mesma figuração do escritor Oswald de Andrade lirismo e sensibilidade social.

Quanto à apropriação da “estética do viajante”, além de presente no melhor de sua obra como no *par Miramar-Serafim*, segundo expressão de Antonio Candido, mostra-se de outra maneira em *UHSP*. A mobilidade que modifica a sintaxe na narrativa das obras mencionadas, nas memórias é expressa no andamento ligeiro do relato, em traços rápidos e incisivos da escrita:

Rumámos para Paris, passando por Milão, onde batizei Landa Kosbach no Duomo.

Um carro nos levou, beirando o cais do Sena, entre árvores esgalhadas. Nos instalamos em um albergue chamado Hotel de Russie. No dia seguinte assistimos uma patriotada francesa onde se pedia a revanche contra a Alemanha, diante da estátua de Strasburgo.⁴⁴⁵

[...]

Viajei com Kamiá. Fomos conhecer a Alemanha, feudal e colorida como uma litografia. Encontrando, de volta a Paris, Giovanni Grasso e sua *troupe*, com eles fui para Londres, levando Kamiá. Instalamo-nos no quarteirão do Soho.⁴⁴⁶

[...]

Assisti a um comício em fila triste e pacífica sob feroz cassetete dos guardas da polícia inglesa. Estávamos, evidentemente, na Inglaterra de Marx. E eu não sabia.⁴⁴⁷

Nos trechos, a mobilidade do estilo mantém-se exteriorizada no enredo narrativo, ou seja, não internaliza o ritmo móvel na sintaxe narrativa, mas no relato das ações em uma sequência de rápidas apreensões e descrições. Os trechos que surgem intercalados na costura narrativa, demonstram uma sintaxe linear, porém de modo a denotar o significado transitivo da viagem e a incorporação de um olhar em movimento, cuja escrita acompanha a apreensão de detalhes significativos como nas expressões “patriotada francesa”, “Alemanha, feudal e colorida”, “fila triste e pacífica”, “feroz cassetetes dos guardas”, “Inglaterra de Marx”, acompanhadas de verbos de movimento como “rumávamos”, “passando”, “beirando”, “viajei”, “fui”, “encontrando”.

Na verdade, o movimento do relato demonstra como a memória conferiu um significado diferente à viagem e, por consequência, desdobramento estético: “A viagem para

⁴⁴⁵ *UHSP*, p. 116.

⁴⁴⁶ *UHSP*, p. 117.

⁴⁴⁷ *UHSP*, p. 118.

ele foi isto: translação mágica de um ponto a outro, cada partida suscitando a revelação de chegadas que são descobertas. E o seu estilo, no que tem de genuíno, é movimento constante [...]”.⁴⁴⁸ Importante ressaltar, que o trecho não possui a radicalidade do “estilo telegráfico” enfocado por Antonio Candido, mas traz o “estilo de viajante, impaciente em face das empresas demoradas” e “grande criador quando conforma o tema às iluminações breves”⁴⁴⁹.

No mesmo ensaio, o crítico menciona o tema da viagem também em *UHSP*: “No primeiro volume de suas memórias entrega-nos as fontes pessoais dos anseios e problemas que dramatizou na ficção, numa viagem interior à busca das raízes do seu ser irrequieto e agitado”.⁴⁵⁰ Antonio Candido utiliza o sentido metafórico da viagem para demonstrar o trabalho de recuperação das “nascentes” que a memória realiza. Evidencia, por outro lado, que o movimento incorporado a narrativa decorre apreensão das imagens, das emoções e das experiências colocadas com fatos de sua vida. Relaciona as implicações que, de certa forma, perfazem o ideal do escritor, da *vida como arte*.

A narrativa em torno da viagem prepara os acontecimentos futuros. Um deles é a forma como o narrador lida com as temporalidades. No texto, a figura da mãe ressurgue no contexto da viagem e sua ausência é tornada presente pelo do movimento trazido pela memória, no caso, como lembrança dentro da lembrança: “Nos dias de mar deserto, voltavam as recordações da Rua de Santo Antonio. Minha mãe, a figura de Indalécio, de barba. Recordava-o descrevendo os primeiros dias da criação, o acontecimento do pecado [...]”.⁴⁵¹ Tanto a mãe quanto o amigo ressurgem por outra perspectiva no presente da narrativa. Esta sensação nostálgica⁴⁵² demonstra uma correlação importante, desencadeada pela sensação do “deserto”, como na casa da infância. A solidão lança o protagonista a um tempo já vivido, porém demonstra uma perspectiva transformada.

Em outra passagem, de balanço e reflexão, Oswald de Andrade assinala na transitoriedade do tempo, uma linha de continuidade que perdurava ainda, cuja ruptura,

⁴⁴⁸ CANDIDO, Antonio. Idem, p. 99.

⁴⁴⁹ CANDIDO, Antonio. Idem, p.99.

⁴⁵⁰ CANDIDO, Antonio. Idem, p.101.

⁴⁵¹ *UHSP*, p. 115.

⁴⁵² “É lícito conjecturar que a nostalgia é uma virtualidade antropológica fundamental: é o sofrimento do indivíduo provocado pelo efeito da separação, quando ele ficou dependente do lugar e das pessoas com quem se estabeleceram suas primeiras relações”. STAROBINSKI, Jean. *A tinta da melancolia. Uma história cultural da tristeza*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016, p. 225. Tradução Rosa Freira d’Aguiar.

sentida no presente do narrador [vide a perspectiva pessimista do prólogo], ainda estava por vir, por meio da violência da guerra:

[...] pontos altos na minha memória visual e emotiva dessa primeira visão duma Europa, onde se viajava sem passaporte, onde havia carros em Nápoles, tálburis em Londres, e em Paris os primeiros taxis que se celebrizariam depois na primeira batalha de Marne. Estávamos nas vésperas da primeira guerra mundial mas, psicologicamente, muito longe dela. O século 19 perdurava tanto na moda como na literatura e nos costumes.⁴⁵³

Neste sentido, apesar das transformações vividas, após experimentar realidades diversas, ainda permanece no jovem Oswald uma dimensão afetiva que o liga àquele mundo anteriormente narrado nas memórias. Este, quando recuperado em *UHSP*, parece atender a um imperativo emotivo que transparece na composição da linguagem, metafórica e eloquente:

E dos desmaios violetas dispersos em redor, criou-se um momento uma figura de mulher céu acima, alongou o braço fantástico, chamou. Pensei em mamãe.

Era preciso voltar aso Brasil. Resolvi trazer comigo Kamiá, que se mostrava afável e prestimosa.⁴⁵⁴

A construção monumentalizada da mãe refletida no movimento do mar sugere a ampliação, na composição narrativa, da figura feminina. Como se sabe, ao retornar de viagem, Oswald irá encontrar a mãe já morta. Porém, no trecho acima, Kamiá, sua primeira esposa, é trazida para no retorno ao lugar de origem do viajante. O jovem Oswald, então, parece sugerir a transfiguração da mãe na narrativa. De outra forma, é como se aquele passado persistisse em permanecer e as transformações visíveis no próprio protagonista e na linguagem do texto, não fossem de fato transformadoras. “E voltava inocente como fora, pela ladeira de um intérmio mar. Apenas tinha uma nova dimensão na alma – conhecera a liberdade”.⁴⁵⁵

É certo que o termo *liberdade* sustenta uma questão de base, colocada em diferentes momentos neste estudo: a dialética entre o local e o universal. Como bem menciona Antonio Candido, Oswald reflete no gesto da viagem a “posição do homem americano”, ou seja,

⁴⁵³ *UHSP*, p. 124.

⁴⁵⁴ *UHSP*, p. 118-119.

⁴⁵⁵ *UHSP*, p. 125.

demonstra “adquirir consciência da revisão de valores tradicionais em face das novas experiências de arte e de vida”⁴⁵⁶. Neste particular, cabe um nexos contextual.

No âmbito de *UHSP* a viagem guarda um contexto importante no desenvolvimento histórico das artes. Os anos de 1910 testemunham a grande mobilidade de intelectuais, artistas e estudantes no mundo, o que possibilita um estreitamento maior entre pares de regiões periféricas com os grandes centros europeus de cultura, o que garante certa convivência.⁴⁵⁷ Esse ambiente tem repercussão no jovem Oswald, pois fomenta criticamente seu próprio conceito de literatura e de modernidade. Algo deste clima encontrado na viagem à Europa pode ser reconhecido nas primeiras tentativas de escrita literária em Oswald de Andrade, o que para Vera Chalmers pressupõe sua compreensão em torno do conceito de moderno:

Oswald de Andrade refere-se com frequência ao conceito de moderno, termo introduzido pelos Goncourt, mas que abrange a afluência de tendências literárias e artísticas desta época. Na crônica nº169, de 9 de janeiro de 1915, o escritor diz respeito à arte de descrever os ambientes notadamente urbanos, como uma das expressões da modernidade. Modernidade que não é o contemporâneo, mas a sobrevivência modificada da geração de 1880, na atração e dispersão dos antagonismos e afinidades estéticas.

Esta perspectiva coincide com a visão que Oswald tem do período, como mencionado. Por outro lado, na volta ao Brasil, percebe criticamente a própria literatura e expressa seu descontentamento:

Mas Paris – e aí abriu-se um aspecto da segunda frente – dera-me o espetáculo de Paul Fort, vate livre, para príncipe dos poetas franceses numa noite do “Lapin Agile”, onde fui cair. Só assim vim a saber que se tratava, enfim, obsoletos recursos do passado. [...]Tentei um poema livre. Guardo até hoje seu título. Chamava-se “O último passeio de um tuberculoso, pela cidade, de bonde”⁴⁵⁸

Como se vê, a viagem causa transformações decisivas no jovem Oswald de Andrade, principalmente na revisão crítica sobre a literatura e o papel de escritor. Neste sentido, o relato

⁴⁵⁶ CANDIDO, Antonio. Idem, p. 97.

⁴⁵⁷ Otto Maria Carpeaux menciona a internacionalização da produção cultural nos anos 1910 até a Primeira Guerra Mundial e a intensa mobilidade dos viajantes intelectuais em países europeus e em países periféricos. In: *História da Literatura Ocidental*, São Paulo: Leya, 2011, p. 2765.

⁴⁵⁸ *UHSP*, p. 134.

da viagem nas memórias mostra esta posição, pois, por meio da comparação dialética entre o que se colocava culturalmente como universal – Paris, os poetas franceses – e o que se apresenta no âmbito local – o academicismo e as marcas literárias da boemia –, é possível verificar uma virada crítica. Os “obsoletos recursos do passado”, no caso, o arsenal métrico e formal de uma literatura engessada, são ultrapassados, na visão de Oswald, por Paul Fort de modo incisivo.

No mesmo parágrafo, percebe-se através do título do poema, considerado uma tentativa, a caricaturização de elementos, talvez, modernos para a realidade brasileira como o bonde e o poeta romântico⁴⁵⁹. O título sugere uma abordagem irônica, pois a consciência crítica já aponta o anacronismo. A viagem evidencia o confronto que há entre a cultura local e a universal por meio de questões em torno da literatura e da cultura, mas também da mentalidade atrasada e conservadora.

Pode-se pensar na viagem como um advento de efeito modificador e estruturador do escritor Oswald de Andrade. Talvez, o deslocamento e novos conhecimentos possibilitam também outra *educação sentimental*. A função da literatura ou da formação literária neste capítulo mostra que a aventura imaginada se torna concreta e, a partir desta experiência, o narrador forja seu estilo viajante. A perspectiva móvel traduz esteticamente uma experiência. Mas o próprio tempo também denota agitação. Inserido no contexto da *art nouveau*, o jovem Oswald lida, como escritor, com a flutuação de gêneros e estilos.

É certo que no fluxo narrativo de *UHSP*, a viagem tem uma função modificadora, tanto no texto como no âmbito das experiências. O que se destaca é o aproveitamento artístico que o autor desfruta do confronto crítico entre as realidades distantes que se apresentam: o provincianismo local e a universalidade presente nos grandes centros europeus de cultura. O ideal de vida ansiado por meio das conotações implícitas na palavra liberdade, assim como no termo revolução, conhecem sua figuração justa no conhecimento de diferentes comportamentos frente à sexualidade e à literatura, para ficar nos exemplos mais sobressalentes.

Apesar de demonstrar, como visto, o peso das mudanças pela viagem, o narrador busca enfatizar um problema nuclear na sua experiência de vida, uma cisão irreversível: a morte de sua mãe quando retorna de viagem.

⁴⁵⁹ Cabe lembrar também que o bonde, na primeira parte de *UHSP*, é um símbolo da modernidade urbana na cidade de São Paulo.

Retornos

Como já dito anteriormente, a narrativa de *UHSP* paulatinamente exterioriza diversas transformações. Fatos significativos como a perda de familiares próximos, a feição da antiga São Paulo, o imaginário da infância e primeira juventude são colocadas sincronicamente com o desenvolvimento da consciência do protagonista. A viagem é o advento que reconfigura a forma da narrativa. Para Oswald, ela confirma a legitimidade dos desejos e anseios de juventude, o que torna inevitável a ruptura em relação ao universo anterior do escritor. Neste ponto, é possível deduzir que as mudanças têm um caráter positivo, pois servem de sustentação para os ideais do jovem escritor.

A experiência da viagem, fato que ocasiona o conhecimento de espaços, identidades e culturas diferentes, acaba por instaurar também uma apreensão renovada do tempo, sob dois enfoques: um tempo que modifica a realidade do escritor, o que altera a percepção que o cerca; e como consequência, o tempo da narrativa, o que altera as formas de composição e de articulação expressiva do narrador e a própria consciência do personagem.

Porém, a reviravolta mais profunda ocorre com a morte de D. Inês, mãe de Oswald. A partir daí o narrador procura traduzir no presente o modo pelo qual deslocou sua perspectiva em direção a uma crescente negatividade. Este movimento não está colocado somente como uma oposição aos desejos ou mesmo um sentido adverso sobre as coisas. Na verdade, segundo o autor das *Memórias*, a negatividade instaura-se no processo discursivo do relato como uma dinâmica de interiorização das situações vividas pelo protagonista por intermédio de um prisma subjetivo.

Neste sentido, apesar da coerência com a estrutura dialética das memórias, as contradições passam a ser mostradas de modo a tornar latente a aceção de *orfandade* que procura imprimir em seu relato, passando então a ser uma linha dominante. Assim, em seu retorno da Europa, Oswald de Andrade deixa claro que a morte da mãe desencadeia uma ruptura maior, especialmente em relação aos objetos de um passado recente:

O meu dissídio com Deus produziu-se no dia 13 de Setembro de 1912. Foi aí que, tendo regressado da Europa e descido no Rio, vim pelo trem noturno e desembarquei na Estação da Luz por uma manhã molhada de primavera precoce.[...] De fato minha mãe não existia mais. Tinha falecido apenas alguns dias antes. Seis dias. Sem poder ao menos esperar o meu regresso.⁴⁶⁰

⁴⁶⁰ *UHSP*, p. 125-126.

O trecho grava o profundo sentido da perda materna para Oswald. A morte da mãe fez eclodir o conflito que o escritor estabelecia com a figura de Deus. Esta suspensão inesperada da crença, no curso da vida, assinala a abertura de questionamentos mais profundos, especialmente sobre as verdades estabelecidas pela moral e tradição familiar, tidas como sagradas. Evidentemente, a dimensão suprema da existência, contida na figura de Deus, quando questionada, provoca uma sucessão de outros tantos questionamentos nos diversos domínios da vida. A identidade instável do protagonista “sem profissão” condiz com esta subtração. Quando relata que a mãe “não existia mais”, implicitamente admite que aquele tempo anterior também deixou de existir. O escritor passa a ter a consciência do *irreparável*. Neste ponto, há um elo interessante entre o termo em seu aspecto conceitual e as formas que passam a figurar nas memórias.

O termo “irreparável” aqui utilizado segue um sentido próximo ao conceito desenvolvido por Giorgio Agamben⁴⁶¹:

O irreparável é o fato de as coisas serem como são, deste ou daquele modo, entregues sem remédio à sua maneira de ser. Irreparáveis são os estados das coisas, sejam elas como forem: tristes ou alegres, cruéis ou felizes. Como és, como é o mundo – é isto o irreparável⁴⁶².

A impossibilidade de modificar a realidade indesejada confere um traço, talvez incontornável em relação à história de Oswald. O mais curioso, tanto em *UHSP* quanto na formulação de Agamben, parece estar na transformação radical, visível na narrativa, como se verá; e na força de transcendência suposta no conceito: “No momento em que te apercebes do caráter irreparável do mundo, neste momento ele é transcendente”.⁴⁶³ A este respeito é razoável pensar no caráter dialético contido na ideia de irreparável, já que o retorno ao estado anterior não é mais possível, apesar de desejado, e por esta razão a transformação é um imperativo.

Em um primeiro momento, o retorno da Europa mostra, incorporada à narrativa, uma nova perspectiva do narrador não só sobre o presente, mas também sobre os elementos do passado. O que era conhecido ganha um novo significado, recuperado por um ponto de vista

⁴⁶¹ In: AGAMBEN, Giorgio. *A comunidade que vem*. Lisboa: Editorial Presença, 1993, páginas 71-86.

⁴⁶² Idem, p. 71.

⁴⁶³ Idem, p. 86.

crítico e agudo sobre os objetos que compunham as lembranças de sua juventude primeira. A religião, mais uma vez, é vista a partir da perda. Para o autor:

Estava eu, de novo, diante do velho oratório doméstico, com suas fulgurações de prata e os cabelos soltos dum Cristo de paixão, entre imagens de santos de todos os tamanhos [...] Por trás do oratório não existia nada. A parede, em vez do céu prometido. Nenhuma ligação metafísica unia aquelas figurações baratas a um império supra-terreno. Nada, nada, nada.⁴⁶⁴

Como se vê, a construção pauta-se também pela ausência, pelo vazio (“Por trás do oratório não existia nada”), reiterado pela repetição do “nada”. De certa forma, os objetos que circundam a imagem da mãe são negados e trazidos para o plano do questionamento. O narrador movimenta-se, então entre o passado e o presente, porém fundamentando o presente a partir do passado. Também, busca construir um elo entre sua vida e sua identidade artística. Abaixo verifica-se este movimento: a própria filosofia que formula está fundamentada em experiências que ele relata no livro, como o “dissídio com Deus”, sua justificativa encontrada na filosofia de outros autores. Neste sentido, uma “verdade” integral, pautada na reflexão e na experiência: “Não tinha chegado eu ainda às convicções que hoje mantenho, como conquista espiritual da Antropofagia, de que Deus existe como o adversário do homem, ideia que encontrei formulada em dois escritores que considero ambos teólogos – Kierkegaard e Proudhon”.⁴⁶⁵ Esta passagem de *UHSP* passa, então, por modificações importantes na escrita incorporando outras formas expressivas, aproximando-se de uma feição moderna.

E aqui caberia ainda dar visibilidade a dois fatores que devem ser considerados em termos da estrutura narrativa. Em primeiro lugar, a história pessoal de Oswald de Andrade, como já dito, está associada às transformações na sociedade brasileira do início do século XX. Apesar da trajetória “típica da elite de seu tempo”⁴⁶⁶, muitos pontos encontrados no relato da viagem, que o levaram de encontro à certa emancipação (em seu entendimento), foram construídos por tensões, o que configurou estruturalmente na dialética do local e do universal. Dentre tantos, pode-se destacar a experiência de aspectos morais e artísticos em relação à realidade brasileira; a revisão dos valores que o formaram; as experiências amorosas e sexuais que exigiam um novo paradigma comportamental. Por isso, pode-se compreender que a

⁴⁶⁴ *UHSP*, p. 126.

⁴⁶⁵ *UHSP*, p. 126-127.

⁴⁶⁶ “[...] cursou direito na Faculdade do Largo de São Francisco, escreveu para jornais e revistas de circulação nacional, e enveredou pelo campo da arte literária. Contrariando regras, porém, não se dedicou à advocacia” FONSECA, Maria Augusta. *Oswald de Andrade: biografia*. São Paulo: Globo, 2007, p.11.

linguagem acompanha também as experiências renovadas e neste sentido, correlaciona uma nova particularidade sobre a concepção da *vida como arte*. Em segundo lugar, é importante compreender que a ruptura não é construída por meio de uma alteração radical. Na narrativa de *UHSP*, este corte coloca-se fundido a aspectos residuais de seu passado imediato. Por isso, torna-se visível nas memórias uma estratégia de composição para o arranjo do descontínuo, neste caso, pela incorporação da *negatividade* como instrumento de observação e construção estética. Antonio Candido enumera problemas incorporados pela linguagem literária a partir da negatividade, associada a uma concepção de modernidade mais específica, de extrato romântico e próxima da própria juventude de Oswald:

Aquilo que em outros momentos aparece dissolvido em diversos contextos se reúne no Romantismo para formar um maciço de negatividade, que influirá na literatura contemporânea como indecisão expressional, recusa dos sentimentos convencionais, gosto pelo inacabado, sentimento de vazio e falta de significado [...]⁴⁶⁷

Por esta via, as memórias passam a exibir uma escolha vocabular em torno de termos que denotam o vazio reiteradamente (“nada”, “não existia”, “sem poder”) como forma de repisar este sentimento, como se nenhuma palavra ou imagem fosse suficiente para uma expressão justa. Estas reiterações também são uma forma de manifestar a falta de um desfecho para os acontecimentos, pois o que se sente está em aberto e passa a ser revivido no presente da escrita também.

Por outro lado, a própria natureza dos sentimentos exige do narrador uma posição pouco afeita ao convencional, a ponto de negativizar sua relação com Deus, compreendido como “adversário”. Logo, não se trata de um “sentimento convencional”, mas o sofrimento retratado em sua intensidade, cuja interpretação conduz à compreensão da excepcionalidade dos acontecimentos: “Entreguei-me ao inimigo, aderi vencido à fé de meus pais. Como adere um prisioneiro no fundo de uma masmorra”.⁴⁶⁸

A percepção sobre a realidade social também retorna “transformada” para Oswald de Andrade. As lembranças sobre os fatos são acompanhadas pela rememoração do que é sentido. Deste modo, a sensibilidade do artista, a partir de uma consciência crítica, torna-se

⁴⁶⁷ “Romantismo, negatividade, modernidade”. In. CANDIDO, Antônio. O albatroz e o chinês. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2010, p. 64.

⁴⁶⁸ *UHSP*, p. 128.

uma forma de luta, não somente reflexão, mas uma *ação* a favor da liberdade, antes resguardada na esfera do sonho (como no episódio da Revolta da Chibata):

[...] A sabedoria patriarcal do VI século romano! Eu sentia o enorme antagonismo que separava disso meu instinto de homem livre. Um dia fui preso.

[...] Corri sobre o grupo, meti-me no meio e fiz o desconhecido partir. Os soldados me detiveram. O fugitivo era Oreste Ristori, o anarquista.⁴⁶⁹

O que era aprendido sob as arcadas da Faculdade de Direito não condizia com o “instinto de homem livre”. O fato de ter sido preso, por se posicionar ao lado de um contestador social, o “anarquista” Oreste Ristori, demonstra a vivência convertida pela contradição entre o seu papel social e sua natureza humana. A construção indica um fundo dialético entre sua condição de classe e sua análise crítica do mundo. O aparelho da lei na vida social é algo análogo à presença Deus na vida moral. Perde o sentido e significado, pois são instrumentos de manutenção de uma ordem que não mais condiz de forma autêntica com os reais choques presentes entre os homens. O antagonismo que sente encontra uma possível ação, porém remete à “prisão” em que se encontra o autor.

Vale dizer que a imagem da prisão, em diferentes contextos, sugere os desdobramentos do sofrimento que passa a predominar no texto, instaurando a *orfandade* como expressão das perdas. Esta também pode ser considerada um recurso ligado à negatividade, não só em termos formais, mas incorporado à perspectiva do narrador que, por sua vez, orienta a construção de imagens para o choque (não só a percepção) entre os antagonismos, principalmente a concomitância entre as descobertas da viagem e a experiência da perda em seu retorno:

Dali fui conduzido por meu pai ao Cemitério da Consolação, onde chorei diante do tumulto fresco, raso e revolvido. A pequena cruz de mármore que encima o jazigo familiar tinha sido desmontada para o sepultamento. A terra estava repleta de coroas.

Dali para a casa e para a vida.

Estava tudo acabado. Fechava-se brutalmente o ciclo maravilhoso que, desde a primeira infância, defendiam os braços pequenos e gordos da fada de minhas noites e dias. Haviam-se fechado os olhos azuis para cuja aflita vigilância tinham-se abertos os meus.⁴⁷⁰

⁴⁶⁹ UHSP, p. 139.

⁴⁷⁰ UHSP, 127.

No trecho transparece a predominância da morte no enunciado. A descrição fúnebre, em que se reúne termos como cemitério, das flores, da cruz, do jazigo e do sepultamento, constitui a totalidade da perspectiva do narrador. A imagem: “a terra estava repleta de coroas” serve de fechamento para o cenário e pressupõe a vivência de um sofrimento insolúvel. A seguir, uma frase entre os dois parágrafos (“Dali para a casa e para a vida”) insinua o vazio, expresso anteriormente na narrativa. Esta construção pode ser compreendida como a concretização, na forma, deste estado em suspenso do narrador que toma o relato. O último parágrafo assinala o término de um “ciclo maravilhoso”, afeito aos elementos mágicos que compõem a figura da mãe como “fada”. Ao mesmo tempo, os verbos criam o movimento de consumação que, por sua vez, sincronizam-se como ciclo, entre a mãe e a infância. Há simultaneidade entre o fechar dos olhos da mãe e o abrir de olhos do protagonista, unidos por contradição.

A passagem recortada, pela brevidade dos períodos que a compõem e também pela condensação dos acontecimentos realizados pela linguagem poética e metafórica empregada para a descrição, demonstra algo da fragmentação que paulatinamente toma a narrativa. Neste sentido, a negatividade modifica a forma narrativa por intermédio da fragmentação. Para isso é importante, dentro do fio pressuposto da negatividade, algumas considerações preliminares.

O fragmentário, como é de amplo conhecimento, surge em diversos contextos e usos na literatura moderna. Dentre as várias abordagens, especialmente as que se referem à obra literária de Oswald de Andrade, o fragmento pode ser visto como uma *técnica*, alusiva e instrumental, de modo a integrar-se a expressões contemporâneas da arte como o cinema, a fotografia e a pintura. Por exemplo, nos casos do par *Miramar-Serafim* e a poesia de *Pau Brasil*, estão contextualizados nesta perspectiva voltada para uma abordagem interpretativa sobre a arte moderna⁴⁷¹.

UHSP oferece ambiguidade nessa questão. Como já dito, pode se considerar um movimento progressivo de fragmentação do texto na direção da transformação do relato. Tendo como mediação a negatividade, verifica-se uma forma narrativa que, talvez se fragmente, por se mostrar incapaz de exprimir adequadamente a potência dos sentimentos vividos:

⁴⁷¹ Os ensaios de Haroldo de Campos, “Miramar na mira”, “Pau Brasil”, dentre outros, seguem de perto esta abordagem, em que ressalta o ineditismo das formas e as possibilidades técnicas de uso no campo do texto literário.

Um lugar comum no Romantismo é a afirmação que o essencial, o mais importante, não pode ser expresso, porque está além da palavra. Daí uma espécie de fuga, de renúncia à expressão plena, que aparece nos protestos de capacidade por parte do escritor, na preferência pela sugestão em lugar da designação, no gosto pela elipse e a interrupção, no uso das linhas de pontos para sugerir que o texto é truncado por não ser capaz de alcançar a plenitude expressional.⁴⁷²

Por outro lado, a predominância crescente do fragmentário, pode ser entendida como parte de uma estratégia autoral: o fragmento é utilizado com o propósito de preservar a autenticidade do relato, de modo a figurar, contraditoriamente, a cisão que se instaura entre um período de descobertas em choque com outro período que se abre, das perdas. Vividos em um único momento, são dispostos dentro de um encadeamento entre o contínuo e o descontínuo sobre a história de formação de Oswald, pois ao mesmo tempo em que representa esteticamente a cisão, projeta o desenvolvimento posterior do próprio texto, no caso, o processo de montagem por fragmentos.

Por isso, o fragmento manifesta uma necessidade de adequação ao que é sentido, mas também de atualização de uma visão descontínua, por necessidade contextual (o advento da Primeira Guerra, mas também as fortes mudanças sociais no Brasil). Logo, além de ser um recurso privilegiado de composição (no caso de uma adequação à verossimilhança com o mundo moderno do pós-guerra, do discurso descontínuo), pode ser visto como expressão de um “sinal de profundidade, mistério ou melancolia, como se o leitor fosse posto diante das ruínas sugestivas de um texto cujo caráter incompleto desperta a imaginação”.⁴⁷³ Por exemplo, o próprio caso de amor entre Oswald e Landa tem uma forte carga de fabulação, a ponto dos personagens envolvidos serem caracterizados a partir de figuras da literatura trágica.

Uma outra circunstância da narrativa irrompe: ao mesmo tempo que a mãe desaparece, assim como aquele universo anterior, denominado pelo escritor como um ciclo, figuras femininas passam a tomar o espaço da narrativa. Porém, para demonstrar esta passagem central e impor um sentido agudo de transformação, além da consciência modificada e da negatividade que aos poucos altera a linguagem empregada, a observação perde o ar de descoberta da primeira parte e a própria forma de organização do enunciado é outra. Em um primeiro momento, tomam a cena, como em um embate, Kamiá e Landa.

⁴⁷² Romantismo, negatividade, modernidade”. In: CANDIDO, Antônio. O albatroz e o chinês. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2010, p. 67.

⁴⁷³ Idem, p. 68.

O caso de amor de Oswald de Andrade com Landa Kosbach (Carmem Lúcia) é relatado em *UHSP* em sua trama de paixão, escândalo e tragédia. O protagonista conhece a bailarina, quando ela era ainda criança com aproximadamente 10 anos, a bordo do navio Martha Washington em 1912. Oswald demonstra fascínio pela menina, ressaltando seus prodígios artísticos, a ponto de, dadas as circunstâncias, tornar-se seu padrinho em sua passagem por Milão. O contato entre eles mantém-se à distância, mediado pela avó, sua tutora. Após a eclosão da Primeira Guerra, voltam ao Brasil e retomam contato, agora mais íntimo, no ano de 1915.

A partir daí a situação toma rumos inesperados, segundo seu relato, principalmente pelos arroubos apaixonados de Oswald de Andrade. Além de mobilizar amigos e contatos em São Paulo e no Rio de Janeiro, entra em sério conflito com seu pai, potencializado pela presença de Kamiá, trazida pelo escritor da Europa e mãe de seu primeiro filho Nonê, nascido em 1914. O caso tem diversos lances controversos em que se inclui uma guerra pela tutela, o patrocínio da carreira artística de Landa, manchetes sensacionalistas em diversos jornais, reprovação social e atitudes excêntricas e escandalosas.

O caso suscita temas que retornam e mostram-se diversos da primeira perspectiva de Oswald. As atitudes do artista, sexualizadas e ousadas, não estão apenas no discurso como sonho e ideal. Ambas são incorporadas na visão de mundo do protagonista e estão relacionadas por um sentido de “marginalidade”, ou seja, são compreendidas como correlatas à transgressão. Este momento das memórias parece pontuar as transformações que redefinem o protagonista:

Nesse momento, Landa Kosbach chega da Europa, escoraçada pela guerra que devasta a Itália. Tem dezesseis anos. É uma flor de carne musculosa e doirada. Com a velha atrás, cheia de vidrilhos. É uma marginal da sociedade de bem, e isso excita meus compromissos para a maruja revoltada do ano 10.⁴⁷⁴

Landa, então, reflete o sentido de revolta assimilado por Oswald no episódio da Chibata. Na verdade, é associada à “maruja” por suas características que a condicionam como uma “artista”: adotada pela avó, provida de um talento precoce e de um poder de sedução incomum. Por tais atribuições é considerada “marginal da sociedade de bem”, pois demonstra

⁴⁷⁴ *UHSP*, p. 139.

emancipação e nega os modelos sociais femininos corriqueiros. A erotização revolve a linguagem e potencializa a literalidade:

Os seios róseos e nascentes da dançarina pulam facilmente do corpinho. Suas coxas alvas e redondas estacam numa calça minúscula de elástico, precursora dos tapa-cus de Bikini. Landa, uma manhã, abre o roupão e mostra-se inteiramente nua para meus olhos.⁴⁷⁵

Centrado em Landa e Kamiá o artista apresenta uma construção narrativa modificada em relação à anterior. A apresentação dos personagens, por exemplo, passa a ser mediada por figuras de clássicos literários. Na verdade, algumas comparações surgem e logo depois são incorporadas pelas personagens, repetindo ações e pensamentos. No trecho a seguir, a figura de Landa assoma dos motivos literários de *Dom Quixote*; a luta solitária denota loucura, porém convicção; o pai, como uma espécie de inimigo, levanta a bandeira a ser combatida:

E, uma noite, conta-me que não é filha da velha que é sua avó e forjou papéis. Conheceu sua mãe, desgraçada, na Alemanha. A velha diz-lhe: Você terá príncipes em sua cama! O amor assume o papel cavaleiresco que honrou a tradição dos servidores medievais de Dulcinéias.⁴⁷⁶

[...] Eu luto só.

Meu pai, no fundo de seus setenta anos im-polutos, levanta-se com a fúria dos vingadores do Patriarcado contra aquele romance simples.⁴⁷⁷

Adiante, na mesma sequência, Oswald justifica sua percepção da realidade por meio de uma visão justificada como “revolução”, ou seja, os motivos de superação dos dramas morais dos indivíduos são subjacentes à própria literatura e arte e, ao mesmo tempo, à própria mãe:

Afinal que poderia eu desejar mais, voltado à literatura, do que fazer minha vida com uma linda criança devotada à arte e à dança? Que monstruosidade havia nesse sonhado casamento? Minha mãe me faltou nessa hora terrível. Tinha acordado interessadamente todos os complexos feudais e religiosos de meu pai.⁴⁷⁸

⁴⁷⁵ UHSP, p. 140.

⁴⁷⁶ UHSP, p. 141.

⁴⁷⁷ UHSP, p. 141.

⁴⁷⁸ UHSP, pp.141-142.

Neste ponto, a figura da mãe é lembrada e pode-se inferir que sua presença estava associada, para o escritor, à própria criação artística. No decorrer de *UHSP*, a mãe, além dos reiterados momentos de afeto, é sublinhada como narradora (as lendas amazônicas), folclorista (a tentativa do bumba-meu-boi), agitadora (sua influência na viabilização de *O Pirralho*) e intelectualizada (a filiação do irmão dela, literato de renome). O subtítulo, *Sob as ordens de mamãe*, lido por esta perspectiva, guarda uma contradição: as “ordens” perdem seu sentido de lei, pois se apresentam como transgressoras. Na figura da mãe juntam-se o controle e a desobediência.

Desta perspectiva, nasce uma oposição. Da mesma forma que a morte da mãe provoca o dissídio com Deus, o mesmo “dissídio” instaura-se na família, a partir dos conflitos de Oswald com o pai: “Nossa vida continuava a ser dos velhos e disciplinados sentimentos feudais [...] Naquele ambiente de confiança instalara-se o dissídio”.⁴⁷⁹ A figura do pai reverbera-se na integral figuração do patriarca e, neste sentido, uma representação do atraso que conheceu através da liberdade vivida na viagem. Por isso, não era possível voltar atrás.

Curioso notar que as duas figuras femininas desempenham papéis antagônicos em *UHSP*: Landa, artista e sedutora; Kamiá, conservadora e calculista. Neste momento da narrativa, o grau dos conflitos aumenta. Por um lado, não tem seu amor correspondido por Landa; por outro lado, é contestado moralmente por seu pai e Kamiá. A intensificação das confusões acompanha o processo de composição: as personagens das memórias passam a ter correlatos, retirados da literatura: “Kamiá finge docilidade no infortúnio. E Landa me diz de repente: - Tenho três amores com o teu. Possui os filtros da negaça, hesita, aparece a mim como Lady Macbeth recoberta pela fala de Ofélia”.⁴⁸⁰ Ou em outro trecho:

Seu Andrade com um instinto terrível sente o meu desligamento crescente da francesa. E o impacto do ciúme ele o atira sobre Landa Kosbach que é mamãe Macbeth nas roupagens carnavais de Ofélia. Esta dublagem persiste e se desenvolve numa atração de crime. Eu quero certezas para repicar e somente colho dúvidas e desesperos. Sinto delírios auditivos. Desce sobre mim uma vaia lúgubre. Há grilos fora de casa.⁴⁸¹

Como se vê, a realidade para o protagonista é duplicada pela presença de personagens literários, para o narrador uma “dublagem”, pois são aproximadas por atitudes semelhantes. O

⁴⁷⁹ *UHSP*, p.142.

⁴⁸⁰ *UHSP*, p.143.

⁴⁸¹ *UHSP*, p.146.

que todos têm em comum é uma ambiguidade que conduz o protagonista à dúvida e ao vazio, mais uma vez reiterado. Porém, aqui, este vazio pode ser compreendido como uma ressignificação daquilo que foi perdido. A incompreensão do narrador frente ao desenvolvimento dos acontecimentos, na ausência de uma interpretação que condiga com a realidade anterior à morte da mãe, aparece apoiada em referências literárias. A própria condição de artista de Landa, um motivo da paixão, agora passa a antagonizar com o narrador. Mais uma vez, os objetos da realidade retornam com outra conotação. Por isso, a duplicidade traz à tona, uma cena de carnaval, na qual a condição de artista volta-se contra o desejo do narrador:

Chega o carnaval. Deixo tudo por ela. [...] No entanto, eu a insulto na chegada à casa. Uma golfada de ciúme diante dos títeres que ela agitara: - Amo um, amo outro, não sei ... sou artista. – Sai de minha vida! Lágrimas e beijos. A reconquista se consolida.⁴⁸²

No trecho, o sofrimento e o desejo são colocados como condições de uma mesma experiência. Mas além desta problemática individual, há pressupostos sociais que devem ser considerados. Uma compreensão pontual sobre a temática do amor na literatura brasileira, a “decomposição do romantismo amoroso”, está no ensaio que o sociólogo francês Roger Bastide escreve sobre a prosa de *Os condenados* na década de 40 (por ocasião da reedição da *Trilogia do exílio* reunida em um único volume).⁴⁸³ Inclusive é importante dizer que o romance tem pontos de contato muito próximos de episódios de *UHSP*.⁴⁸⁴

Roger Bastide alude inicialmente ao “processo cinematográfico” presente no romance de Oswald, como uma forma de assimilação do próprio tempo, presente em narrativas literárias, porém, diferentes em uso e contexto, pondo em comparação a realidade europeia e a brasileira. A primeira, devido à experiência da Primeira Guerra incorpora a mistura de planos pela “confusão das épocas, das classes e dos sentimentos”. Já a segunda (“as realidades

⁴⁸² *UHSP*, p.147.

⁴⁸³ “Os condenados de Oswald de Andrade”. In: *O Estado de S. Paulo*, 07 de junho de 1941. Nunca é demais lembrar que a importante alusão ao cinematográfico presente na decisiva análise sobre a ficção de Oswald de Andrade de Antonio Candido em “Estouro e Liberdade” que retomo adiante. In: *Brigada ligeira*. São Paulo: Martins, 1945.

⁴⁸⁴ Para Mário da Silva Brito: “Seus casos passionais, que reelabora em termos de ficção, transferindo-os aos malogrados heróis, criaturas minadas pelos dramas que sobre eles abatem, ressurgem em *A estrela do absinto* nas pessoas de Alma e Mary Beatriz, esta provavelmente inspirada na bailarina Carmen Lídia – a Landa Kosbach das *Memórias* – ou em Kamiá, jovem que conhecera em Paris, ex-rainha dos estudantes de Montmatre, trazida por ele para o Brasil e com quem teve um filho – ambas tempestuosos momentos de suas vivências afetivas” In: “O aluno de romance Oswald de Andrade”. In: ANDRADE, Oswald de. *Os condenados. A trilogia do exílio*. São Paulo: Globo, 2003, p. 21.

brasileiras”), é tomada por outro aspecto, no caso, a monotonia, a tendência à inflexão interior, os “gestos lentos”, de uma sociedade ainda ancorada em costumes e comportamentos arcaicos, em grande medida representativos de uma “realidade estagnada” que começa a se transformar pela urbanização crescente, pela industrialização e modernização de setores emergentes da sociedade.

A associação destes dois aspectos, combinados pelos “ritmos” lento e rápido, segundo Bastide, indica a “entrada da sensibilidade moderna” na literatura brasileira: “[...] que a inteligência de Oswald de Andrade apanhou imediatamente; a câmara lenta ao lado do acelerado”. Esta é uma ressonância presente em *UHSP*. O “ritmo” que aponta o crítico é a matéria da narrativa e que pode ser vista em muitos momentos das memórias, incorporada tanto nos assuntos tratados quanto na forma de construção:

Estou de novo entre prédios, na rua penteada pela garoa paulista.
Ando. Ando.

Vão comigo as taras da negatividade e do fracasso. Caminha em frente minha estrela negativa.⁴⁸⁵

O ritmo moderno, figura-se na disposição de elementos de urbanidade (prédios, rua) que se associam ao ritmo reiterado pelo verbo andar. Este, duplicado e separado por pontos, indica a aceleração da ação do personagem que, no parágrafo seguinte, é retomada em outro ritmo, pela associação de vocábulos anacrônicos (taras, fracasso) ao resíduo romântico da construção subjetiva, a “estrela negativa”.

As questões analisadas por Roger Bastide podem ser consideradas historicamente e não só pela sua pertinência estética. A ideia de transição, por exemplo, colocada desde o início das memórias, repercute na própria literatura, pois demonstra “a ruína de certa literatura de salão”, no caso, a “literatura burguesa”, marcada pela utilização constante da “análise do sentimento”. Neste sentido, a “decomposição do romantismo amoroso” é traduzida por uma linguagem em que os “sentimentos são invocados e não descritos”, algo muito próximo da técnica empregada em *UHSP* e também verificável na articulação discursiva, em que os sentimentos não são explicados ou analisados, mas colocados como formas sentidas na visão do narrador, combinados pelo fluxo das sensações, articulados em metáforas, pontuados por alusões literárias e por dissonâncias: “O amor que falha me traz o frio de Otelo no peito. As

⁴⁸⁵ *UHSP*, p. 166.

pernas queimam. Há uma sensação física de cicatriz aberta no coração. Lágrimas sobem, brutalidades estrangulam-se nos pulsos”.⁴⁸⁶

Por isso, a “decomposição” referida no artigo pode ser verificada nas memórias de Oswald de Andrade, também como uma questão social em consequência da introdução do capitalismo moderno no Brasil, pois: “[...] a família brasileira a antiga família patriarcal, passada da Casa Grande para o sobrado urbano, onde ela se decompõe”. Logo, o relato de *UHSP* aproxima-se de seu tempo não só como reconstrução dos fatos, mas recuperação e consequente rearticulação das formas artísticas trabalhadas no período, seja pelas transcrições de diários, seja pela incorporação dos ritmos “locais” revividos pela memória.

De toda forma, a perda daquele universo anterior, em cujo centro estava a mãe de Oswald, aproxima o narrador da introspecção subjetiva. Os personagens aparecem em contornos incisivos, rápidos e pontuais, nos quais as “atitudes” ou o “modo de sensibilidade”⁴⁸⁷ são fundamentais. No trecho abaixo, as personagens do livro fundem-se a personagens de ficção, de modo a moldarem-se no sumo das ideias que traz a referência:

O carro de Laio atravanca a minha estrada. Meu pai atira-se contra mim num ímpeto que nada tem de senil [...]/ Tudo isso e maior drama nada seriam se a imagem tranquilizante que me imbecilizara de amor no início não começasse a oscilar. Meu pai ignora e contra-ataca. Retruca com um retorno de ciúme que desloca Freud. É Laio quem fere. Joga a contrapartida raivosa do zelo. O enigma reflui. Quem é Jocasta? Desdobram-se as ciladas do incesto. Contolhe a sua história e o comovo. No dia seguinte, ele se levanta para amaldiçoar de novo. Kamiá é uma inexistência. É claro que age aziagamente como uma feiticeira de Shakespeare. É quem faz os despachos, sopra o incêndio, prepara os filtros infernais, açula o velho que encontrara nela o refúgio e a substituição materna⁴⁸⁸.

O recorte tem como propósito narrar os conflitos entre Oswald de Andrade e seu pai, tendo a participação de sua primeira esposa, a francesa Kamiá. Oswald quer se desvencilhar das obrigações familiares em que está implicado seu filho Nonê, para viver sua paixão com a bailarina Landa. Seu pai, por sua vez, recém-viúvo, exige do filho compromisso moral com a família. Há também um jogo em torno da robusta herança de “seu” Andrade. As referências literárias das tragédias grega (*Édipo Rei*) e de Shakespeare (*Otelo*) servem para a narração dos

⁴⁸⁶ *UHSP*. p. 146.

⁴⁸⁷ Nas palavras de Antonio Candido: “O leitor verá, por exemplo, que os fatos e os homens aparecem aqui, não como depoimentos ou estudos, mas como modos de sensibilidade”. *UHSP*, p. 11.

⁴⁸⁸ *UHSP*, p. 145.

fatos autobiográficos, porém mediados por características personagens clássicas do imaginário literário.

O desdobramento destas referências na apreensão da subjetividade pode ser visto por meio dos conceitos pertencentes ao universo das ideias do autor: o Édipo da tragédia, reverte-se na evocação dos fatos (a subjetividade dramatizada). Enquanto o dado intelectualizado e conceitual do “complexo de Édipo” freudiano é apreendido por meio da ficcionalização dos sentimentos e interesses em jogo. Não há conquistas ou peripécias edificantes (ao modo da épica) ou a encenação histórica da ficção (como no romance), mas o “livre jogo da fantasia intelectual”,⁴⁸⁹ a partir da utilização residual de conceitos, ideias e referências literárias. Corresponde-se, por outro lado, com a forma de apreensão “metonímica”⁴⁹⁰, estudada pelo crítico Haroldo de Campos.

Desta maneira, o tom de aventura e descoberta, predominante na idealidade do jovem herói, arranja-se em corte e lances narrativos, colocados em sugestão pelo trabalho duplamente articulado entre os elementos da memória e as referências que vestem as personagens. Os nexos explicativos são suprimidos e em seu lugar a percepção do narrador sobre os fatos movimenta-se a partir das ideias, o que garante certa distância. Neste ponto, o texto assemelha-se a um *empilhamento erudito de palavras e circunstâncias das ideias*, como uma *miscelânea enciclopédica*.⁴⁹¹ Porém, a forma de construção acima não é uma dominante de UHSP. Na verdade, funciona como uma passagem entre uma circunstância a outra.

Chama a atenção na utilização de personagens clássicas da literatura, neste momento das memórias, a utilização de figuras ligadas à tragédia. Laio, Jocasta, Édipo, Otelo, Ofélia, Macbeth são personagens trágicos que viveram, em suas respectivas peças teatrais, experiências angustiantes, cuja intensidade denota os limites da dor humana. Suas presenças são justificadas pela proximidade dos sentimentos vividos pelo narrador. Esta questão demonstra a assimilação e vínculos de motivos pertencentes ao *sentimento do trágico*.

Certamente a palavra *trágico* acolhe muitos significados. Em termos literários pode ser entendida no âmbito de queda, de isolamento do herói trágico. É o homem em seu momento de total solidão em luta com um destino cego. Segundo Raymond Williams: “A mais comum

⁴⁸⁹ FRYE. Northop. *Anatomia da crítica*. São Paulo: Cultrix, 1973, p.304.

⁴⁹⁰ “Estilística miramariana”. In: *Metalinguagem e outras metas*. São Paulo: Perspectiva, 1978.

⁴⁹¹ Esse modo de organização e criação está presente no conceito de anatomia, que é, por sua vez, o outro termo para designar a sátira menipeia e tem como base: “Anatomia da Melancolia” (1586) de Robert Burton, “caracterizada por grande variedade de assuntos e forte interesse em ideias” (FRYE, 1973, p. 359).

interpretação da tragédia a vê como uma ação na qual o herói é destruído. Esse fato é tido como irreparável”.⁴⁹² Além de mencionar personagens trágicos da literatura, Oswald de Andrade menciona recorrentemente a palavra trágico por variações. Especialmente no retorno de situações, pessoas e objetos anteriores à morte da mãe. Na sequência a seguir, vê-se muito desta dominância:

Sigo para o Rio. Faço trinta viagens pelo noturno paulista, sem leito, porque o dinheiro falta. Durmo na minha cadeira ou no carro restaurante. Vou e volto, tonto, trágico.

[...]

Em Belém, amanhece roxo.⁴⁹³

[...]

Emílio de Menezes esbarrou comigo no Centro e fez piada. Acha-me sinistro e magro.⁴⁹⁴

[...]

Estou sozinho em São Paulo.⁴⁹⁵

Como pode ser visto, a viagem para o Rio tinha um caráter de encontro e de sociabilidade. Inversamente, é isolamento e angústia, sob a égide do adjetivo “trágico”; a composição descritiva insere cores fúnebres; Emílio de Menezes não faz rir junto, mas ri do protagonista “sinistro”; a solidão é absoluta e é mencionada como fato irreparável.

De certa forma, o trágico para Oswald parece ser uma estrutura incorporada, após a consciência da morte e também da negação do próprio desejo: “É o reconhecimento trágico definitivo: o eu, que é tudo o que se conhece como desejo, conduz para longe da realização, na direção da própria queda”.⁴⁹⁶ Desta maneira, parece haver, um reconhecimento do autor sobre si, uma leitura em negativo de sua identidade e também de seu desejo. O próprio caso de amor com Landa é designado como trágico: “[...] tragédia amorosa que encheu por tanto tempo meus dias e minhas noites”.⁴⁹⁷

Após a viagem ao Rio, em busca de uma solução para a realização definitiva de sua paixão, o escritor sente a solidão, abandonado à própria sorte, reproduzindo assim, uma temática própria ao trágico: “Volto a São Paulo de trem, sempre recordando. E de repente,

⁴⁹² WILLIAMS, Raymond. *Tragédia moderna*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002, p.79. Trad. Betina Bischof.

⁴⁹³ UHSP, p.148.

⁴⁹⁴ UHSP, p.148.

⁴⁹⁵ UHSP, p.151.

⁴⁹⁶ Idem, p.138.

⁴⁹⁷ UHSP, p.154.

com o frio da noite, um desanimo enorme se apodera de mim, sinto necessária a renúncia de tudo, quero aconchego, olho em redor, Landa, Papai, Kamiá, Guilherme, Pedro, e sinto-me só”.⁴⁹⁸

Em um movimento de duplicação, de modo a induzir a ambiguidade que vivencia, o narrador chegar a afirmar o término desse processo: “Chego ao fim da dor.”⁴⁹⁹. Porém, o que vem a seguir reitera o movimento narrativo na direção do trágico: “Estou mudo como Otelo na expectativa. No correr do trem, a lua amarela muda de forma e de lugar. Tenho sono, Landa! Não façamos o amor triste!”⁵⁰⁰ Com a recusa do desejo, pondera no próprio aniquilamento: “Fui batido, humilhado e ofendido no coração e no brio pela mais bela e infame das mulheres. Penso em me destruir”.⁵⁰¹ O ranço de machismo, próprio do patriarcalismo que combate, como um choque, surge no texto como estilhaço de uma consciência desesperada: “Mas Landa é a mais extraordinária das putas. Vi-a, vi-a saindo do banho às 4 horas da tarde. [...] Filha de três gerações de putas!”⁵⁰²

A seguir, o narrador recua, e indica uma sensibilidade transformada, crítica e esclarecida.

Vazei, como já disse, minha desgraçada experiência amorosa nas duas peças que escrevi em francês com Guilherme de Almeida.

Refletem elas a descoberta da mulher, verídica no seu sexo e no seu destino. Foi a descoberta das vacilações naturais de Landa, aumentada pelos meus preconceitos e pela minha formação patriarcal.⁵⁰³

Este jogo com o contraditório sugere uma narrativa feita em planos distintos em que se manifesta a consciência presente do escritor, madura, distanciada e crítica, e aquela que busca recuperar na nascente dos sentimentos a percepção do passado.

A grande dançarina Isadora Duncan surge neste contexto de reflexão e parece ser uma das fontes de transformação da consciência do protagonista. No texto, ela parece ter a função de modificar esta visão trágica do narrador sobre o feminino. A artista, por exemplo, traz a

⁴⁹⁸ UHSP, p.155.

⁴⁹⁹ UHSP, p.156.

⁵⁰⁰ UHSP, p.157.

⁵⁰¹ UHSP, p.158.

⁵⁰² UHSP, p.159.

⁵⁰³ UHSP, p.161.

Grécia, mas não a trágica, nem a artificial dos parnasianos, mas aproximada do feminino de modo lúdico em seu ideal de liberdade:

O pano se levantou e eu vi a Grécia, não a Grécia livresca dos sonetões de Bilac que toda uma sublitteratura ocidental vazava para a colônia inerte. Eu vi de fato a Grécia. E a Grécia era uma criança seminua que colhia pedrinhas nos atalhos, conchas nas praias e com elas dançava [...] Essa mulher é alga, sacerdotisa, paisagem.

Deixei estonteado o teatro, a gente. Perdi-me de novo na cidade. Atravessei o viaduto velho, voltei a estacar. Um endereço me enlaçava. Aquela deusa tinha me mandado dizer que viesse vê-la. Mas como? Ousaria a temerosa empresa?⁵⁰⁴

O sentimento trágico precede a tomada de consciência sobre a liberdade artística. Termos que denotam ora negatividade, ora morte, “desarticulam” o andar confuso do escritor pelas ruas da cidade. O tempo de espera e incógnita é mais uma vez a experiência do vazio: “Rodei desarticulado pelas vizinhanças. A fria madrugada paulista anunciava-se quando me tomei de coragem, a coragem dos suicidas, e me dirigi à portaria da Rotissiere Sportman”.⁵⁰⁵

Mesmo tendo sido um encontro frustrado – Oswald pateticamente confessa a paixão por Landa para a reação irônica de Isadora Duncan (“Há dez mil como essa pelo mundo!”⁵⁰⁶) – a mudança é reconhecida pelo narrador: “Isadora apresentava uma visão do mundo completamente diversa da usual”.⁵⁰⁷ A própria compreensão da figura de Isadora indica uma visão afirmativa da experiência do trágico, retrospectivamente. É como se sua visão superasse o cunho provinciano para entrar em um outro universo, mais livre e acessível subjetivamente. Importante dizer que esta passagem ocorre por intermédio de duas dançarinas, duas mulheres que na afirmação de sua arte, protagonizam a relação amorosa e, de uma forma e de outra, impõem seu desejo como uma norma ao homem.

A expressão do trágico em *UHSP*, seja pelas reiteraões em relação ao termo, seja pela utilização de personagens clássicas, ocorre em deslocamentos do próprio conceito, o que possibilita até mesmo uma visão afirmativa. Terry Eagleton em seu longo estudo sobre “a ideia do trágico”, oferece variadas visões em torno do tema. Em uma delas, recupera o caráter redentor da arte trágica em Hegel:

⁵⁰⁴ *UHSP*, p.164.

⁵⁰⁵ *UHSP*, p.165.

⁵⁰⁶ *UHSP*, p.166.

⁵⁰⁷ *UHSP*, p.167.

Para Hegel, longe de ser uma catástrofe, a arte do trágico é extraordinariamente afirmativa. É o mais puro modelo operacional que temos de como Espírito, uma vez lançado na disputa consigo mesmo, restaura sua própria unidade pela negação [...] A substância ética, como propõe Hegel, é restaurada na ruína do indivíduo que perturba o repouso dessa ética. Uma vez cindido a ponto de uma trágica oposição, o Geist agora recupera sua auto identidade e segue seu caminho. A satisfação que colhemos da arte trágica é a profunda recompensa de testemunharmos essa transcendência⁵⁰⁸

Por este viés, a experiência do trágico tem uma função restauradora de uma identidade cindida pelo sofrimento e recuperada como uma dimensão fundamental do passado. A consciência da mudança recorrentemente expressa pelo narrador é também um sentimento do tempo, pois exprime a tensão entre o que se perde e o que avulta como incógnita. Para Raymond Williams, o trágico surge em momento de transição histórica, social e cultural:

O seu cenário histórico mais usual é o período que precede à substancial derrocada e transformação de uma importante cultura. A sua condição é a verdadeira tensão entre o velho e o novo: entre crenças herdadas e incorporadas em instituições, reações, e contradições e possibilidades vivenciadas de forma nova e viva. Se as crenças recebidas desmoronam, ampla ou inteiramente, a tensão, é óbvio, está ausente; na proporção em que a real presença delas é necessária. Mas crenças podem ser ativas e profundamente contestadas, não tanto por outras crenças como por uma experiência imediata e persistente. Em tais situações, o processo usual de dramatizar e resolver a desordem e o sofrimento se intensifica até o nível que pode ser mais prontamente reconhecido como tragédia.⁵⁰⁹

Esta passagem do tempo que arrasta as convicções do passado para a instabilidade do presente, aparece nas sucessivas perdas sentidas e enumeradas pelo protagonista. Nos fragmentos abaixo, figuram-se uma espécie de aniquilamento e o desejo da morte, talvez como uma forma de resistência⁵¹⁰:

“Ninguém acredita, ninguém compreende. As tardes são horríveis, as noites horrendas, as manhãs lúgubres”

⁵⁰⁸ EAGLETON, Terry. *Doce violência. A ideia do trágico*. São Paulo: Unesp, 2012, p. 77.

⁵⁰⁹ WILLIAMS, Raymond. *Tragédia moderna*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002, p.79. Trad. Betina Bischof.

⁵¹⁰ O suicídio, por exemplo, deixa o plano da renúncia romântica para transformar-se em “paixão heróica”: nega o valor-trabalho exigido pela modernidade para afirmar o gesto que devolve a propriedade da vida ao domínio do corpo: “As resistências que a modernidade opõe ao impulso produtivo natural ao homem são desproporcionais às forças humanas (...) A modernidade deve manter-se sob o signo do suicídio, selo de uma vontade heroica (...) Esse suicídio não é renúncia, mas vontade heroica”. (BENJAMIN, 2000, p.75).

“No enlouquecimento dos dias trágicos passados, quase resolvi-me a isso. Cheguei a ir ver, no caixão, o corpo de um suicida [...]

Sinto às vezes acabrunhamentos terríveis [...]

Tenho horas de profundo abatimento, de luta e de desespero, de consciência da derrota”⁵¹¹

Mais do que um amigo, Ricardo Gonçalves⁵¹² foi talvez símbolo inicial e modelo de escritor e artista para o jovem Oswald. A imagem do protagonista ser preso a favor da causa anarquista demonstra uma admiração não só do literato, mas da personalidade combativa. O suicídio foi tratado como uma tragédia, porém reconhecida como parte de um passado tacanho, de motivações menores: “Ricardo Gonçalves matou-se, envolvido em uma tragédia amorosa. Ele tinha meu coração inicial. Guardou-o intato para esfacelá-lo com um tiro, levado no arrastão do ciúme patriarcal”.⁵¹³

O narrador de *UHSP* parece sincronizar as perdas de pessoas fundamentais em sua formação com a própria sociedade que se transforma rapidamente. Há um movimento no relato que pressupõe a revisitação sobre um passado recente, anterior à viagem, como uma forma de demonstrar essa passagem, mas também a intensidade desta transição. Ao mesmo tempo, oscila entre o sentido do que foi vivenciado e a reflexão ponderada do presente da escrita. Considerando os anos ali abordados, de 1912 a 1916, a matéria da experiência e o posicionamento estético do protagonista, a modernidade aludida como princípio artístico pondera-se na negatividade que transforma o corpo do texto. De outra forma, a construção narrativa de *UHSP*. Neste momento sugere uma coerência com os princípios formadores do artista moderno, cuja concepção da vida como arte é construída esteticamente. A vivência do luto e da paixão, em que expressa a experiência do trágico como fator dominante na construção da linguagem, por intermédio da fragmentação narrativa e da passagem para o enunciado romanesco, com o propósito de mostrar, por meio de tal movimento, a

⁵¹¹ *UHSP*, p.174

⁵¹² No ensaio “Cenário para um retrato: Ricardo Gonçalves” de Antonio Arnoni Prado, é mostrada a atuação política de Ricardo Gonçalves para além do estereótipo do estudante de Direito do Largo do São Francisco. Dentre os fatos colocados estão a escrita combativa no trabalho de jornalista e a adesão às causas operárias na primeira década do século XX em plena efervescência: “[...] Ricardo persistiu nas ruas, e o tiro com que pôs termo à vida permanece ainda hoje tão escondido quanto o lado forte de sua alma. Ao saberem da morte, os antigos companheiros do Minarete, quase todos encomendados à boa fortuna, acusaram o golpe, mas não estanharam. [...] E revisitaram a memória inquieta do parceiro, que costumava sair calado do Minarete, sem jamais revelar o seu destino, para depois juntar-se aos trabalhadores anônimos, ao lado dos quais resistiu em favor da liberdade”. In. PRADO, Antonio Arnoni (org.). *Libertários no Brasil. Memórias. Lutas. Cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1986, pp. 109-116.

⁵¹³ *UHSP*, p.169

transformação da vida em arte e assim confirmar os paradigmas conceituais que formam o artista moderno.

Visgo puro

A parte final de *UHSP* exhibe um diferente trabalho artístico e literário: ela é composta, em sua maior parte, a partir de recortes de diários do período compreendido entre os anos de 1917 e 1919, em que se veem intercalados pequenos apontamentos e trechos narrativos. É possível localizar, em grande parte, fragmentos do diário coletivo *O perfeito cozinheiro das almas deste mundo*, cujos temas e composição têm como centro o convívio entre Oswald e um grupo de amigos, artistas, literatos e jornalistas na garçonnière da rua Libero Badaró. Dentre os principais frequentadores destacam-se Monteiro Lobato, Guilherme de Almeida, Léo Vaz, Vicente Rao, Ferrignac, Edmundo Amaral, Sarti Prado e Pedro Rodrigues de Almeida. A figura dissonante do grupo, porque jovem e mulher numa sociedade machista, é a normalista Maria de Lourdes, a Deisi⁵¹⁴ ou Miss Cyclone, com y para marcar a pronúncia proparoxítona.

Depois do centenário de nascimento de Oswald, o diário teve ampla repercussão decorrente das três edições publicadas entre 1997 e 2014⁵¹⁵. Apesar de colocado como parte integrante da obra de Oswald de Andrade, trata-se de um livro coletivo, em que nos deparamos com interações, diálogos, pastiches, piadas, colagens e provocações trocadas entre os frequentadores. No primeiro volume das memórias, “Sob as ordens de mamãe”, o autor destaca a presença de Deisi como um fio condutor. Ali (assim como no próprio diário, mas de outra forma), ela será a protagonista de um enredo em que se misturam amor, morte, melancolia e tragédia.

Os conteúdos presentes no diário margeiam a vida social e cultural do período abordado nas memórias. Sua utilização em *UHSP* supõe estabelecer certas conexões. Uma delas remete aos meios de sociabilização pertencentes à cidade, como a vida cultural e grupos de intelectuais e artistas. Especialmente entre as elites, as formas habituais de reunião

⁵¹⁴ Utilizo a mesma grafia usada por Oswald de Andrade neste momento de *UHSP*.

⁵¹⁵ As referências completas sobre a publicação encontram-se na página 23 da presente tese.

aconteciam nos famosos *salões*. Marcia Camargos em seu estudo sobre a Villa Kyrial, um dos salões mais importantes do início do século XX em São Paulo, patrocinado pelo senador Freitas Valle, conceitua estes encontros como uma forma de representação social, em espaços nos quais se compartilhava literatura, música, cultura, mundanismo, espetáculos, bailes, dentre tantas outras atividades. A autora dá a medida do ambiente e sua funcionalidade na sociedade brasileira:

Inspirados no modelo consagrado pela sociedade parisiense, os salões que surgiram nas principais cidades brasileiras consubstanciavam genuínos grupos de status. Ser reconhecido como um dos membros tornava-se vital para o sucesso em inúmeras atividades [...] A correlação desses espaços com a civilização europeia era vital para solidificar, entre a elite, a noção do que ela deveria ser. Num mundo em transformação, no qual seus integrantes procuravam obter ou conservar certas posições [...]⁵¹⁶

No entanto, até mesmo por seu caráter elitista, os salões tinham um propósito mais conservador, “civilizado”, apropriado às regras sociais da elite paulistana, voltado para a identificação e reconhecimento social.

O espaço do diário é outro. É o de uma *garçonnière*, cujo ambiente mais íntimo, frequentado por um grupo reduzido de moços, aproximava-se de um perfil menos convencional, mais marginal. Segundo a própria expressão de Oswald, um *covil*:

Alugo uma *garçonnière*, à Rua Líbero Badaró, nos fundos de um terceiro andar. Estamos no ano de 17. Nessa época, do ano de 18 e até 19, componho com os frequentadores da *garçonnière* e com Deisi, que se tornou minha amante, um caderno enorme que Nonê conserva. Chama-se – uma ideia de Pedro Rodrigues de Almeida – ‘O perfeito cozinheiro das almas deste mundo’.⁵¹⁷

O espaço para encontros tinha uma função diversa, sem o caráter de exposição social, mas de intimidade entre amigos. A atmosfera criada enseja uma espécie de rebeldia artística, em que prevalecia o questionamento e quebra de tabus, que ia da vida amorosa à experimentação da linguagem, servindo para a construção de fantasias que o universo representativo dos salões não suportaria:

O salão representava uma exceção às leis da cidade, sendo um espaço onde governava a imaginação juvenil, desordeira e exagerada. Era um mundo social alternativo, marcado pela exceção, rebelião, doença e marginalidade, existindo ao lado do brilho, humor, juventude e criatividade dos bacharéis. O

⁵¹⁶ CAMARGOS, Marcia. *Villa Kyrial. Crônica da Belle Époque paulistana*. Senac: São Paulo, 2000, pp. 38-39.

⁵¹⁷ UHSP, p. 177.

espaço lá dentro era mais simbólico do que real, porque os militantes caprichosos rejeitavam as convenções sociais [...]⁵¹⁸

O diário da *garçonnière* traz muitos destes elementos. O mundo imaginado pela ideia de liberdade tanto de Oswald quanto de seus convivas encontra sua representação artística na espontaneidade deste ambiente. Isso explica, em certa medida, motivos pelos quais o mundo exterior era capturado e traduzido em tom de paródia e de sátira, formas críticas deste universo consagrado. A um só tempo refúgio e expressão alternativa.

Há no grupo ambiguidades de comportamento que nos ajudam a configurar uma parte significativa da representação da história social e cultural do período. Há no mesmo espaço, por exemplo, uma heterogeneidade entre os frequentadores, predominantemente masculino. Nesse conjunto Deisi é uma figura de exceção, tanto pelo fato de ser mulher, quanto por “animar” a vida do “covil”. Ela representa uma quebra do comportamento provinciano da classe a que pertence. Como menciona Oswald:

Aparecem na *garçonnière* três futuras celebridades das letras pátrias. São Monteiro Lobato, Monotti del Picchia e Léo Vaz. Guilherme de Almeida e o desenhista Ferrignac (Ignácio Ferreira), acompanhados às vezes de Edmundo do Amaral, estreitam relações comigo e vêm sempre. Pedro Rodrigues de almeida é o único que fica firme. Inicia a sua carreira de autoridade policial no interior mas está sempre em São Paulo. Deisi anima a turma toda.⁵¹⁹

Esta dimensão histórica do diário é descrita por Mario da Silva Brito como reflexo direto do modo de convivência, das situações expressivas e da mentalidade que permeia o mundo artístico daquele grupo que, de muitas maneiras, enseja formas que posteriormente serão colocadas em prática pelos modernistas:

[...] diário a um tempo pessoal e coletivo, além de testemunho de um tempo, da *belle époque* paulistana, da atmosfera e espírito em que se formava uma geração, é, no tocante a Oswald, documento existencial que reflete os seus anos de aprendizagem, não só literária e artística, mas de vida, ela mesma, com seus júbilos, dramas, conflitos e sofrimento: sob o signo do riso e do otimismo, é jocoso e pilhérico no começo; vai, pouco a pouco, crescendo em termos de inquietação, melancolia, angústia, dúvidas e suspeitas, para atingir, ao final, o plano da lágrima e do trágico com a morte da bela Miss Cíclone (...)⁵²⁰

⁵¹⁸ JACKSON, K. David. “Oswald de Andrade e André Breton. Paixões loucas, loucos textos”. *Remate de Males*. Campinas-SP, (33.1-2): pp. 149-168, Jan./Dez. 2013, p. 150.

⁵¹⁹ *UHSP*, p. 178.

⁵²⁰ ANDRADE, Oswald de. *O perfeito cozinheiro das almas deste mundo...* São Paulo: Globo, 2014, p.16. Transcrição tipográfica de Jorge Schwartz.

Por outra parte, como bem observa o historiador, o diário também traz a história de amor de Oswald e Deisi, o que mostra algo da seleção que Oswald faz para *UHSP*, cujo centro também é a angústia amorosa: “Mais do que um diário, *O perfeito cozinheiro* é um caótico e desencontrado romance, por onde flui uma história de amor, com seu *pathos* e sofrimento desentranhados da própria vida – a história de amor de Oswald e Deise (...)”.⁵²¹

Com isso em vista alguns questionamentos se colocam em torno do aproveitamento do diário em *USHP*. Como na parte final as memórias passam a ser organizadas pelos fragmentos do diário, a própria forma do diário passa a ser um dado estético da narrativa. Dada a natureza do material e o modo como ele é apresentado, o diário também seria um tipo de texto pertencente ao gênero memorialístico. Mostra-se como um relato de caráter fragmentado, desenvolvido em retrospectiva, a partir de um espaço de tempo curto entre o acontecido e o anotado. Isso posiciona o autor muito próximo dos fatos ocorridos e das ideias, o que se deve ao processo de elaboração cuja estrutura é efêmera, gera uma ideia próxima da instantaneidade da escrita⁵²².

No contexto da elaboração das memórias, é importante ressaltar que os fragmentos são apresentados como leitura do narrador, o que segundo Neide Luiza:

(...) de repente não será mais a rememoração direta dos fatos, mas aquela provocada pela leitura dos trechos do diário da *garconnière*. Trata-se de uma enunciação mediada por outra enunciação, em tempos que se fundem e que alteram o modo de narrar de até então (...).⁵²³

Desta maneira, a inserção de trechos de diários restaura os eventos por um outro prisma: os fatos abordados apresentam-se diretamente ao leitor e o imediatismo da escrita deixa latente o improviso e a flutuação dos conteúdos. Na composição de *UHSP*, a utilização dos diários na parte final da narrativa, pode ser vista como uma estratégia autoral. Neste sentido, Oswald busca transferir para a sua narrativa a dinâmica dos acontecimentos

⁵²¹ Idem, p.17.

⁵²² Para Brigitte Monique Hervot: “O diário revela uma estrutura fragmentada, efêmera, pois não expõe a verdade de uma vida na sua totalidade nem na sua cronologia – pode começar e acabar em qualquer momento –, mas constrói uma tomada de consciência que se faz lentamente a partir da realidade trivial do cotidiano, de ideias esparsas, intermitentes, distantes umas das outras na linha do tempo. A forma de escrever e a natureza das questões abordadas são também “excêntricas” já que seguem o estado de espírito idiossincrático de seu autor. Variam de acordo com seu humor e, com isso, imprimem ao texto um sabor de leveza, de displicência, característico da adolescência, idade do conflito”. In: HERVOT, Brigitte Monique. “Georges Gusdorf e a autobiografia”. Lettres Françaises, São Paulo: UNESP, nº 14, 2013.

⁵²³ REZENDE. Neide Luzia de. “Um homem sem profissão: autobiografia, memórias, “diário confessional” de Oswald de Andrade”. *Revista de Letras*, São Paulo: UNESP, nº 43, p. 113.

absorvendo e reavivando pedaços de um texto anterior, elaborado na tensão dos momentos vividos. Parece manter viva certa intensidade do que se foi na leitura do presente. Este movimento se dá com variações. Por exemplo, quando o narrador na releitura de *O perfeito cozinheiro* se depara com um trecho escrito por Pedro Rodrigues de Almeida comenta ao transcrevê-lo: “Assina João de Barros, é o pseudônimo comedido que adota. Como se vê ele é o perfeito acadêmico. Curioso contraste. Um tal conhecer do eterno feminino casou-se com a primeira caipira brava que encontrou na sua primeira delegacia de carreira.”⁵²⁴ Aqui pode-se ver um sentimento distanciado e irônico, porém contrastado com a recuperação da linguagem portentosa e artificial do escritor acadêmico, comum naquele tempo. A transcrição deixa evidente o anacronismo e o fechamento em blague reforça a observação crítica.

Por este viés, transpõe o passado, trazendo para o presente do relato a vivacidade do cotidiano social da cidade, como o grupo se relaciona e quais elementos integram aquele imaginário particular. Vai mostrando, desse modo, embriões de procedimentos que tomarão forma e consistência em obras do modernismo brasileiro, principalmente pensando nos modos de expressão mais livres (a piada, o trocadilho, as formas dialogadas, o tom ligeiro, as ironias, as construções ambíguas, as caricaturas, os apelidos, etc.), como no exemplo:

Anoto: “Some Sunday morning”. É uma música americana.

“Pedro ri literatura. Estivemos na missa de São Bento e à vista dos últimos telegramas, pensamos na derrota da França. Os alemães bombardearam Paris. Ferrignac comprou um papa-capim.”⁵²⁵

A mínima indicação do autor, “anoto”, dispõe os diversos acontecimentos de modo simultâneo, entrevedo-se marcas da estética modernista. Uma canção, o riso, a missa denotando o provincianismo dos jovens; os comentários em torno da guerra; o objeto excêntrico que desconcerta a seriedade da notícia anterior. No conjunto, mostram uma dissonância incomum para o habitual, mas enquanto escrita de um diário, a agilidade verbal aparece como natural. Inserido nas memórias, provoca uma interpretação ambivalente, pois indica uma forma avançada de escrita para a assimilação de temas pertinentes àquele tempo. Neste particular, Oswald aproxima-se dos procedimentos de escrita e da cultura jornalística, porém deslocados para outro propósito. Funciona como um espaço a ser preenchido pela manifestação espontânea da vida, como ela aparece, sem mediação ou distância temporal, um objeto presente.

⁵²⁴ UHSP, p. 180.

⁵²⁵ UHSP, p. 181.

Por outro lado, cabe verificar as combinações que daí nascem, criando nexos causais inesperados. A montagem⁵²⁶ dos fragmentos remete a uma forma artística peculiar às vanguardas artísticas, mas também próxima da mixórdia discursiva dos meios de comunicação da cidade, afeita às tensões gráficas e à composição simultânea. O diário como documento é um ponto de discórdia com a cultura livresca própria dos escritores. É possível imaginar que a leitura do diário funciona como demonstração da passagem de uma linguagem a outra no campo artístico da literatura e daí uma prova do caráter precursor de Oswald de Andrade.

As relações que se estabelecem entre os fragmentos têm um caráter alusivo, apresentadas por pequenas indicações e notas. As associações construídas pelo autor são *montadas* de acordo com sua perspectiva *particular de leitura*. Ao inserir trechos de autores do grupo, a partir de fragmentos relidos do diário, além de colocá-los como personagens, Oswald arranja no plano da narrativa seus escritos como vozes, de modo a formar um todo polifônico:

Viagem de volta de Ferrignac à Europa com a italiana gorda, Pina, Modista com quem vive. Ele afirma que a Pina “es de vidrio!”

Pedro desenha que “A Cíclone é um desenho moderno [...]

Anoto entre “reflexões sobre Deisi”: “Se a Cíclone estivesse entre os ventos da tempestade clássica de Virgílio, Enéas não escapava”

“Trocadilho paradisíaco de Adão (o primeiro da Terra) – É preferível ser pente a ser mulher”.

A Cíclone também escreve. Declara: “O passado ser-me-á sempre a grande chaga”.⁵²⁷

O memorialista realiza um trabalho de aproximação entre os objetos de leitura. Assim, além da variedade de assuntos, a leitura mostra a forma dialogada como provocação entre os integrantes do grupo, recuperando por meio da escrita e recursos sonoros, as personagens. Disposto desta maneira, o trecho, no conjunto, mobiliza os elementos por meio dos espaços

⁵²⁶ Willi Bolle, no estudo que realiza sobre o método historiográfico de Walter Benjamin em *Passagens*, considera os diferentes usos da montagem, como por exemplo, o conceito dadaísta, surrealista, jornalístico, cinematográfico, em forma de choque, arte combinatória. A técnica empregada no terreno histórico, dentre outros aspectos, supõe um exercício da dialética: “O ensaio-montagem de Benjamin contém ambos os tipos de leitura: a história real e a história possível” (p.103). In: “A metrópole como espaço imagético”. In: BOLLE, Willi. *Fisiognomia da metrópole moderna. Representação da História em Walter Benjamin*. São Paulo: Edusp, 2000.

⁵²⁷ UHSP, pp. 181-182.

em branco, dos vazios entre palavras, como que colocando em suspensão um eixo contextual em movimento. Neste sentido também se apresentam como presenças vivas, atuantes da memória.

Esse procedimento no relato de *UHSP* pode ser aproximado da *bricolagem*, especialmente por decompor e rearticular os materiais primeiros para uso em um novo contexto, no caso, a criação quase espontânea de modulações entre os fragmentos que se ajustam ao um novo ritmo para a narração. Segundo Gilda Melo e Souza, em sua análise sobre *Macunaíma* de Mario de Andrade⁵²⁸,

O bricoleur procura realmente a sua matéria-prima entre os destroços de velhos sistemas. No entanto, seu gesto é norteado por um objetivo lúdico, por uma sensibilidade passiva, e esta se submete sobretudo ao jogo das formas. Diante do elenco de detritos que tem sempre à mão, o bricoleur se abandona a uma triagem paciente, escolhendo ou rejeitando os elementos, conforme a cor, o formato, a luminosidade ou o arabesco de uma superfície. A figura que irá compor em seguida, combinando a infinidade de fragmentos de que dispõe, poderá ser muito bela, mas, como respeita as imposições da matéria aproveitada, é caprichosa, cheia de idas e vindas, de rupturas, e não revela nenhum projeto.⁵²⁹

O aparente acaso do *bricoleur* encontra no relato de Oswald uma razão artística e uma contextual. A primeira se dá a partir do uso *evocativo* da memória na composição textual. Segundo a leitura de Antonio Candido deste andamento do relato: “[...] fragmentando a realidade na poalha dos dados da sensibilidade e desta maneira dando acesso a um mundo tornado equivalente ao imaginário da ficção”.⁵³⁰ Esta fusão entre o imaginário e a experiência encontra neste processo de montagem a razão da verossimilhança da obra, de forma a integrá-los de maneira insolúvel, como se a exposição do registro valesse mais do que a ordem explicativa do discurso. Assim, há uma variação entre o documento e fabulação narrativa:

Levo Deisi a uma miraculosa capelinha qualquer. Ela litareja. Fomos de automóvel.

[...]

Cartão do usuário Décio de Paula Machado que Ferrignac colou no livro.

“A tarde vestida de roxo como a Cíclone na solidão elegante do Jardim América”.

⁵²⁸ MELLO, Gilda. *O tupi e o alaúde*. São Paulo: Editora 34, 2003.

⁵²⁹ Idem, pp.10 e 11.

⁵³⁰ *UHSP*, p.13.

A Cíclone declara que vai ao médico fazer uma punção. Depois conta que “vai fazer uma estação em casa do Pontes” e depois irá para um instituto.

A Cíclone voltou à Escola Normal que cursa. Manifestação das colegas. Nota: “o Américo de Moura, cada vez mais chato e mais encardido, fazendo uma profusa distribuição de “Hinos nacionais” de sua lavra”.⁵³¹

Entre apontamentos curtos, indicações entre ações e personagens, os elementos que compõem os trechos de diários passam a ter uma feição fabular, intercalando motivos narrativos e fragmentos recolhidos e selecionados. O exemplo citado mostra as movimentações de Cíclone, o que denota desenvolvimento narrativo. Já os apontamentos de leitura indicam formas de composição do diário. Assim, coexistem no relato, narrativa e leitura.

Como se lê em *UHSP*, o cruzamento de gêneros (cartas, bilhetes, pedaços de narrativas, retalhos de diálogos, etc.), constrói parte das reminiscências, articuladas por meio de “brancos” (ausências) e indicações mínimas para o desenho narrativo. No fragmento que segue verifica-se a intersecção entre uma cena descritiva e de construção ficcional, por intermédio de um trecho recuperado do diário (indicado como recorte pela presença das aspas) e um fragmento de uma carta recebida da namorada que assina Daisy. A passagem é mediada pela intromissão do narrador na exposição da subjetividade do enunciado:

Passeio de barco à represa de Santo Amaro com Sarti, papai, Kamiá, Nonê e a criada Elisa que é tantã. Olho o inútil cenário de beleza.

“Falei com Cíclone pelo telefone. Está impossível”

Carta de Daisy:

“Doce amigo

Mando-te um pedaço de vida. Desta minha vida de interior rústico e sossegado. Fui às 4 horas ao médico para me ser feita uma injeção. Voltando toda dolorida, tendo o braço inerte e doente, tive de suportar o impertinente primo fazendeiro”.

Continua a por fantasmas no meu ciúme mas declara: “Nunca te amei tanto, isto é, nunca tive tanta confiança no meu amor e em mim contra fascinações roceiras”⁵³²

⁵³¹ *UHSP*, p. 192-193.

⁵³² *UHSP*, 200.

Em camadas distintas, entre o enunciado autobiográfico e o romanesco, o autor mescla personagens “reais” a personagens e lugares de seu imaginário ficcional (como Vitorino e Tijucópolis), sem delimitação precisa: “Almoço. Constignac acentua para Miramar a sua figura de fundibulário[...]/ E a conferência? Miramar empalidece. Tijucópolis o espera com a banda de Vitorino, ávida de dobrados”⁵³³. Em outros trechos, as recordações são reconstruídas na narrativa de *UHSP* pela presença de vozes que surgem em sua integridade, porém fundidas ao enunciado como uma colagem de vozes, oriundos de lugares e materiais diferentes, que passam a narrar a leitura do narrador dos diários do período:

Guilherme de Almeida deixa este autografo: “Cavalheiro do Acaso e da Fortuna – nova denominação dos homens que ainda querem viver”.

Anoto: “Daisy continua a fazer literatura cravinhense: “Todas as horas são roxas, a tarde é cinza-roxa. Morrem rosas, morrem almas. Miss Branca é mais pálida que a lua” ⁵³⁴

A descontinuidade e a integração entre os fragmentos de diferentes gêneros e discursos são colocadas em outra chave em *UHSP*, diferente, por exemplo, de *Memórias sentimentais de João Miramar* ou de *Serafim Ponte Grande*. No ensaio “Miramar na mira”⁵³⁵ Haroldo de Campos estabelece comparação entre a autobiografia e as narrativas ficcionais mencionadas, em que vê pontos de contato e sugere a “sistemática ruptura com o discursivo”, estruturado em “planos díspares, que se cortam e se confrontam, se interpenetram e se desdobram”. Segundo o ensaísta:

No *Um homem sem profissão*, livro de memórias reais publicado em 1954, ela invade a narrativa e, a partir das últimas páginas, inspiradas num diário de *gaçonnière*, lhe devolve o ritmo acelerado e a expressão por abreviaturas mordazes do Oswald da década de 20 [...]

Se há uma clara intenção antidiscursiva em *UHSP*, deve-se ressaltar que não há a mesma urdidura capaz de articular radicalmente uma nova sintaxe, como a presente na singularidade de *Miramar*. Porém, é possível perceber essa presença na montagem dos

⁵³³ *UHSP*, p. 203.

⁵³⁴ *UHSP*, pp. 201-202.

⁵³⁵ O ensaio de Haroldo de Campos é de 1964 e está presente desde a 2ª edição da obra. In. ANDRADE. Oswald de. *Memórias sentimentais de João Miramar*. São Paulo: Globo, 2012.

fragmentos.⁵³⁶ Assim, indaga-se qual perspectiva do artista sobre o modernismo está presente no modo de construção das memórias?

Como já mencionado, a construção de *UHSP* não pressupõe um modo sistemático de organização, mas se constitui pela dinâmica das incorporações e assimilações. Por meio dela apressa-se de modo complexo a trajetória e contradições de vida do autor. Sobre a apreensão no discurso literário, vale retomar uma síntese de Antonio Candido em “Digressão sentimental sobre Oswald de Andrade”⁵³⁷:

(...) uma busca de estruturas móveis, pela desarticulação rápida e inesperada dos segmentos, apoiados numa mobilização extraordinária do estilo. É o que explica sua escrita fragmentária, tendendo a certas formas de obra aberta, na medida em que usa 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 a nossa leitura a uma espécie de cinematismo descontínuo, que se opõe ao fluxo da composição tradicional.⁵³⁸

A fragmentação, o corte, a alusão, presentes na narrativa ficcional, agora, em outra chave, também assumem em suas memórias um papel transformador. Mais uma vez é na “mobilização do estilo” que podemos reconhecer formas da transitividade do “viajante”, em *UHSP*.

No entanto, a exposição quase direta da leitura recupera, em parte, algo da agitação e transformações de um tempo. Como se sabe, 1917 é ano da primeira greve geral operária em São Paulo. Associada às mudanças comportamentais, as reformulações na paisagem urbana, a entrada de novos modelos institucionais, a cidade pode ser vista com palco de diversas cenas e imagens, cujas conexões são absolutamente novas. Por esta visão, o sentimento “revolucionário” ansiado pelo jovem Oswald encontra uma atmosfera propícia.

A cidade não aparece para o autor linearmente, organizada como na primeira parte das memórias, mas pulverizada nas dissonâncias que provoca. A justaposição de vozes, acontecimentos, blagues, diálogos, impressões, oriunda das leituras dos diários, restaura ações em simultaneidade. Como efeito, perfazem o evocativo, como alusão ao contextual e histórico.

⁵³⁶ Em outro ensaio intitulado “Uma poética da radicalidade” sobre o livro de poemas *Pau Brasil* do mesmo Oswald de Andrade, Haroldo de Campos reflete sobre a técnica da montagem em Oswald de Andrade como um “procedimento antilusório”, uma forma de objetivação da lírica que possibilita uma postura crítica em relação à estética passadista de seu tempo. In: ANDRADE. Oswald de. *Pau Brasil*. São Paulo: Globo, 2003, p.193.

⁵³⁷ In: *Vários escritos*. São Paulo: Duas cidades/Ouro sobre Azul, 2004, 4ª edição.

⁵³⁸ Idem, p.51.

Os fragmentos recuperados evidenciam uma permanência, porém quando postos sob a condição de montagem sugerem um novo movimento. Os objetos estão relacionados por contraste, choque, por recortes inusitados mimetizando as novas passagens que se abrem na cidade, também. As transformações culturais da cidade, no exemplo abaixo, protagonizadas pelo empreendedorismo de Monteiro Lobato, são revistas na distância do tempo pela posição crítica do narrador, cuja ironia relativiza a superação do provincianismo por meio da popularização da leitura. Adverte, obliquamente, sobre a mercantilização. A construção amplifica o dado quantitativo para lançar em suspenso a consciência crítica sobre o processo histórico:

Aspecto da Editora Monteiro Lobato que produz o primeiro furor livresco em São Paulo: “Na salinha da Revista do Brasil, metralhada de estalidos de Remington, Lobato tira talões de recibo e berra para Caiubi: 10 Urupês, 30 Sacis, 40 Mulas-Sem-Cabeça, nacionalismo, comércio, o país que lê”.⁵³⁹

Esta visada crítica e carregada em relação ao tempo passado, Oswald coloca-se reticente em relação ao progresso e ao desenvolvimento, marcas ideológicas da Primeira República. Nisto, a crescente fragmentação narrativa, quando encaminhada para o fim da leitura dos diários, apresenta um pressuposto importante: a melancolia. Mas, antes de passar para a análise do tema, cabem algumas colocações sobre a figura do melancólico e a implicação que assume no movimento descontínuo do texto.

A crítica de arte norte-americana Susan Sontag, no ensaio em que constrói um perfil biográfico e intelectual de Walter Benjamin, teoriza sobre o tema. Um traço relevante que pode servir de aproximação está na relação que o melancólico estabelece com o tempo, em que repudia a sequência e privilegia a descontinuidade. Segundo a autora:

Para o indivíduo nascido sob o signo de Saturno, o tempo é o meio da repressão, da inadequação, da repetição, mero cumprimento. No tempo, somos apenas o que somos: o que sempre fomos. No espaço, podemos ser outra pessoa. O escasso senso de orientação de Benjamin e sua incapacidade de interpretar o mapa de uma rua transformam-se numa paixão pelas viagens e no domínio da arte de se perder. O tempo não nos concede muitas oportunidades: ele nos impele por trás, empurrando-nos pela estreita passagem do presente que desemboca no futuro. O espaço, ao contrário, é amplo, fértil de possibilidades, posições, interseções, passagens, desvios, conversões, becos sem saída, ruas de mão única. Na realidade, demasiadas possibilidades. Como o temperamento saturnino é vagaroso, propenso à

⁵³⁹ UHSP, p. 200.

indecisão, às vezes precisamos abrir caminho de faca na mão. Às vezes, acabamos virando a faca contra nós mesmos.⁵⁴⁰

Em que se pese o eixo de correlações implícitos em *UHSP*, o pensar melancólico, em sua recusa por formulações prontas e na adversidade com que constrói sua relação com o tempo, busca na memória um possível sentido, derrotado de antemão, para os objetos perdidos do passado. Esta fundamentação colocada nos termos da narrativa pode ser compreendida como um componente que privilegia o espaço em detrimento ao tempo na condução narrativa. Observar a história a partir do que foi *perdido* possibilita nexos causais novos, inclusive para a articulação entre os elementos narrativos.

Se for considerado o enredo, o fim da patética história de amor com a bailarina Carmen Lídia é compreendido como um novo tempo pelo narrador, aparentemente um desvio do sentimento trágico: “Meu otimismo voltou depois de encerrado o caso com Landa Kosbach. ‘Trago rapadura de cidra e uma alma pré-homérica cheia de pinga com limão. Positivamente amanhece na vida’”.⁵⁴¹ Esta entrada, exhibe uma literalização irônica do otimismo que se instaura.

A seguir, vê-se outra forma de ironização, retirada de um diário, porém sublinhada por um traço de melancolia: “Escrevo em letras garrafais em meu diário íntimo: ‘Introdução ao episódio de Miss Cíclone. Requiescant Landa et Miramar! Chorai por eles!’”⁵⁴² O título encontrado no diário denota uma ligação entre melancolia e ironia. Como se sabe, a história de amor de Deisi e Oswald tem episódios de profundo sofrimento e da vivência do trágico. Entretanto, a experiência anterior com Landa era recente. Por isso, há uma clara distância tomada pelo narrador e nisto certa ironia encontra o sentimento melancólico. Importante dizer que ironia e melancolia constituem um antagonismo em parte. Segundo Jean Starobinsk, ironia e melancolia são categorias que conversam: “A melancolia, efeito de uma separação *sofrida* pela alma, é curada pela ironia, que é a distância e desarranjo ativamente instaurados pelo espírito, com auxílio da imaginação”.⁵⁴³

⁵⁴⁰ SONTAG, Susan. *Sob o Signo de Saturno*. L&PM Editores, 1986, p. 90-91.

⁵⁴¹ *UHSP*, p. 183.

⁵⁴² *UHSP*, p. 175.

⁵⁴³ STAROBINSKI, Jean. *A tinta da melancolia. Uma história cultural da tristeza*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016, p. 301. Adiante, o filósofo, tendo Kierkegaard como interlocutor, completa: “Ele nos dirá, com efeito, que a ironia não é a força que vence a melancolia: é somente sua outra face [...]”, *idem*, p.306.

A ironia é um recurso que no contexto presente de *UHSP* tem sua razão de ser. Ela é enfatizada quando Deisi surge na narrativa. Este movimento inculca entre o casal uma situação de igualdade inusitada, em que se percebe uma recepção constrangida do desejo feminino, deixando em evidência certo ranço machista. Um exemplo disso está na própria apresentação entre ambos, quando Deisi lança uma resposta ambígua, um tracejo irônico que desmonta o narrador e o joga em suspensão:

[...] uma prima esquelética e dramática, com uma macha de cabelo na testa. Chamava-se Deise. 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!⁵⁴⁴

Intercalado a recortes de diários, Oswald noticia acontecimentos importantes da época, como por exemplo, a gripe espanhola. Há na costura entre o individual e o social, um anúncio da tragédia pessoal do escritor, como em um crescente no decorrer da narrativa:

O episódio trágico da gripe amortalha a cidade. Chamam a doença de espanhola. Tomou conta do mundo. Caiu também sobre São Paulo enlutando tudo [...] Os enterros povoavam as ruas. Grandes coches fúnebres atravancavam o Centro. Inúmeros caixões desfilam pelos bairros.⁵⁴⁵

O sentimento de negatividade converte-se gradativamente em ironia, em um movimento de coexistência, mas é também recolocada a indeterminação entre os termos da narrativa para relativizar, inverter, movimentar aparências: “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 logo abaixo uma severa observação de Ciclone: “Ri devagar”.⁵⁴⁶ Aqui, Oswald mostra como lê o diário e funde nas memórias o molde documental e, concomitantemente, a observação que, com a distância do tempo, notabiliza impressões pelo reverso: a aparente ironia, na verdade, tem um tom “severo”.

Por isso, o humor não tem mais a conotação ingênua, como nos trocadilhos e parodias de Emilio de Menezes, ou nas historietas dos estudantes da Faculdade de Direito. Na verdade, vão à direção do amadurecimento do protagonista, cuja percepção da realidade apresenta-se

⁵⁴⁴ *UHSP*, pp. 175-176.

⁵⁴⁵ *UHSP*, p. 179.

⁵⁴⁶ *UHSP*, p. 180.

problemática. Neste sentido, a advertência de Deisi mostra para Oswald uma complexidade que ele ainda não tinha tido contato. É como compreende na distância do tempo.

Neste mesmo movimento de revisão, Oswald coloca-se em outra posição: o autor das memórias percebe ser um personagem ficcional quando lê o diário. A referência literária, antes clássica, agora é criação do próprio escritor. “O meu nome é Miramar. Passam por São Paulo celebridades. Levo Nijinski à casa do Maestro Chiafarelli, de bonde. Creio que ele está doido. E eu também!”⁵⁴⁷ O trecho expressa uma grande movimentação na vida do protagonista associada à cidade. O enredo, neste ponto, conta o afastamento dos fatos pertencentes à casa dos pais. A família passa a ter um papel secundário na vida do escritor, ligado a preocupações financeiras. O narrador passa a mostrar a maior parte de seu tempo no trabalho em redações, no “covil” da Libero Badaró e nas ruas da cidade.

Esta questão, no plano narrativo, mostra que o encontro com Deisi opera como um elemento que desencadeia as contradições do narrador. Ele passa a ser exposto. Um exemplo disso pode ser verificado nas respostas cômicas (também sérias) que dá a Oswald. A identidade construída pelo autor torna-se instável, contradiz e enfrenta a visão patriarcal sobre a mulher. A ousadia feminina insinua e desorienta, assim como a cidade. Ambas transformadas.

Em *UHSP*, o diálogo entre os dois amantes passa a ser nuclear para a compreensão do enredo e do próprio movimento narrativo. Deisi, seja nas transcrições, seja nas cartas enviadas, apresenta uma autonomia de voz que as outras figuras femininas não tiveram (talvez a exceção seja D. Inês, a mãe). Soma-se a expansão do erotismo e a imposição de temas que, combinados, mostram outra mulher para o tempo: traição, excentricidades, desaparecimentos, atitudes repentinas, doença, exílio, comportamento ambíguo, autonomia de escritora.

Desta forma, Deisi passa a configurar um *enigma* para o narrador e para o grupo, um mistério sob a forma do feminino. Suas atitudes sem explicação são objeto do estranhamento de todos. O que poderia ser interpretada como uma posição de autonomia: “A Cíclone escreve atribuindo a Viviano (Edmundo Amaral): ‘A Cíclone é a esfinge do deserto do Brás’. Ela passou a morar no Brás, com uma tia professora, tendo deixado a Rua Olinda onde a conheci”.⁵⁴⁸

⁵⁴⁷ *UHSP*, p. 181.

⁵⁴⁸ *UHSP*, p. 183.

A personagem parece representar não só uma consequência das transformações sociais, mas também um exemplo de transgressão, de inconformidade, impondo descontinuidade em relação às expectativas. Neste sentido, impõe estranhamento, pois inverte e embaralha identidades⁵⁴⁹. Neste âmbito de *UHSP*, uma sobreposição decisiva nasce: a simultaneidade dos pontos de vista de Oswald e de Deisi. Esta relação corrobora no relato o movimento das transformações pela incorporação de uma nova linguagem nos lances finais das memórias.

Por este caminho, a montagem evidencia as inúmeras incógnitas e fissuras na própria identidade do protagonista advindos do modo de existência de Cyclone. Em relação aos misteriosos desaparecimentos de Deisi, o incerto toma a perspectiva do narrador de modo crescente. Deisi “some”, faz estranhar, desloca a submissão para a sugestão de uma autonomia inusitada. A montagem dos fragmentos agora pode ser vista como exploração destes nexos soltos, cujos brancos condizem com a tensão e o vazio da ausência, não mais por escândalo moral, mas por imposição do desejo. O fato provoca tensões nas observações do narrador, entre a surpresa, o deboche e incógnita deste caminhar errante:

“Ciclone desaparece por um mês. Todo mundo reclama.

Versinhos de Guilherme.

“Deise reapareceu numa nuvem de agasalhos, de luvas e *beret*, ilustração fugidia deste inverno de três graus. E como veio, partiu, sonho fugaz, alma trotinante da rua, literatura, busca-pé do meu São João sentimental”

Notícias da guerra na Itália.

A Ciclone voltou ao Brás.⁵⁵⁰

A bricolage aparece acompanhada de pequenas notas, acusando a imprecisão da memória do narrador que, curiosamente, confunde-se. O documento torna-se igualmente

⁵⁴⁹ Quanto à figura de Cyclone, David K. Jackson realiza uma aproximação com a personagem Nadja do escritor André Breton. A afinidade com o surrealismo, em relação ao diário *O perfeito cozinheiro*, havia sido considerada anteriormente por Mario da Silva Brito. Para o autor, ambos se aproximam pela colagem, por suas musas apresentarem-se como doentes e loucas, e por trazer episódios imediatos, indeterminados e excepcionais da vida urbana. JACKSON, K. David. “Oswald de Andrade e André Breton. Paixões loucas, loucos textos”. *Remate de Males*. Campinas-SP, (33.1-2): pp. 149-168, Jan./Dez. 2013, p. 150. BRITO, Mario da Silva. “O Perfeito Cozinheiro das Almas Deste Mundo”. *O Estado de São Paulo*, Suplemento literário, São Paulo, 16 mar. 1968.

⁵⁵⁰ *UHSP*, pp.185-186.

objeto de ficção, pois passa a indicar mais uma incerteza do que a veracidade dos fatos, como poderia ser entendido:

Datada de 3 de Agosto de 18 (não estávamos em 17? Nem sei!) uma carta rabiscada a lápis pela Cíclone 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 amiguinhas como enfermeiras. Até segunda, se Deus quiser, se passar bem. Adeus. Recebe todo o coração da

Cíclone⁵⁵¹

Neste limiar de *UHSP*, Oswald indica o final da leitura do diário. Aqui, abre-se o espaço para a melancolia de fundo amoroso. O final da leitura do diário assinala o nascimento de outro período de sofrimento:

Estamos no fim do “Perfeito Cozinheiro das almas deste mundo”. De Deisi, que também usara o pseudônimo de Gracia Lohe, resta bem pouco, apesar de ter deixado uma difusa e numerosa literatura. Se, nas minhas peregrinações, eu não tivesse perdido as suas “memórias” inteiramente fantásticas, ela talvez tivesse sido a precursora do conto policial que hoje tão bem cultiva meu amigo Luís Coelho.

Nas suas notas do diário da *garçonnière* como em suas cartas, resultava muitas vezes um sentimento iniludível de doença, de morte e de frustração [...] ⁵⁵²

A partir deste encerramento, veem-se contradições brotarem aos olhos do narrador, acentuando o corte do passado. O fim da guerra não é propriamente um fim, mas a abertura de uma figuração política cindida, uma visão crítica mais complexa, notadamente dialética, em que nasce uma configuração nova sobre a sua visão social:

Vem o fim da primeira guerra mundial o armistício. Uma agitação frenética por um episódio cuja significação ninguém atinge. Antes, em 17, outro fabuloso acontecimento – Lenine e a vitória da revolução soviética. Esta, todos compreendem que é uma ameaça à ordem estabelecida.⁵⁵³

⁵⁵¹ *UHSP*, pp. 193-194.

⁵⁵² *UHSP*, p. 209.

⁵⁵³ *UHSP*, p. 210.

A vida antiga da família revela para o narrador um sentido agudo para as lutas. Ao mesmo tempo em que percebe as utopias políticas, encontra na experiência pessoal, interesses próprios ao capitalismo financeiro mediando as relações familiares, de acordo com o que chama no início das memórias de “era da indústria”. Representados na narrativa pelo casal Kamiá e Sardine, a morte do pai reflete-se na imagem aflitiva, projetada a partir do antigo sentimento religioso, em contraste com a usura cínica do padre. Então, uma morte, encerra definitivamente um ciclo, em que o herói toma a consciência da finitude na imagem grandiloquente:

A morte de meu pai assombra a minha vida. Antes da agonia, ele me trata de louco, instigado pela dupla Kamiá-Sardine. Eu o cerco de todo 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 ambiente⁵⁵⁴.

A seguir, é *noticiada*. A brevidade da informação não detalha a subjetividade do narrador como no caso da mãe. O timbre é seco:

Faço a 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. Está findo o lar de D. Inês.⁵⁵⁵

Conjuntamente, traz um importante registro nas pegadas do nascimento do grupo modernista em suas primeiras movimentações. No plano narrativo, o movimento é hesitante, entre a matinalidade e a orfandade, porém as duas instâncias dialéticas sob uma outra forma, transformadas pela realidade de escritor:

Encontros com Mario de Andrade. Em leiterias. Descoberta de Brecheret, por mim e por Menotti. A nós deve ele a sua apresentação e a defesa de sua arte nova. É um moço que parece idealista, bem diverso do avarento sórdido que se tornou depois de milionário.

A exposição de Anita Malfatti, em 17, provocara o coice monumental de Monteiro Lobato, inteiramente ignaro e maldoso. Sou o único a defender

⁵⁵⁴ UHSP, p. 213.

⁵⁵⁵ UHSP, p. 213.

timidamente Anita pelo “Jornal do Comércio” com iniciais. Agora em 19, encontro-a com Di, Guilherme de Almeida e outros literatos.⁵⁵⁶

O desfecho de *UHSP* traz uma construção de forte impacto, o que sugere o *choque* como princípio formal. Em momentos coordenados, Deisi, movimenta-se em aparente errância pela cidade. O narrador a persegue, desconfiado de seu comportamento enigmático. O caminhar de ambos mostra a cidade como labirinto. A incógnita deste andar de Deisi iguala mulher e cidade. Já o protagonista parece estar posicionado como uma sombra do desejo da personagem, cuja independência o obriga caminhar pelo seu caminho próprio e também pelas pegadas de sua literatura de detetive (como já mencionado por Oswald):

Numa manhã doirada na cidade, encontro Deisi na Rua 15, esquina do Largo do Tesouro. Despedimo-nos depois de ligeira conversa. Olho para trás e vejo seu chapéu flutuar descendo a Rua 15. Sigo-a sem saber até hoje sem saber até hoje por quê. Ela atravessa a Praça Antonio Prado, desce a avenida São João, envereda pela rua Anhangabaú por debaixo do Viaduto Santa Efigênia. Acompanho-a de perto, agora interessado. Ela para à porta de uma das casas amarelas e iguais que defrontam o Cassino Antártica. Esbarra num moço que vem saindo. Esbarra num moço que vem saindo. Entra sem olhar para trás. Eu abordo o moço e pergunto quem mora ali. “É uma pensão de rapazes”.

Vem o roteiro de minha absurda desgraça. Deise 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. Inicialmente, ela toma uma droga horrenda que não produz efeito.⁵⁵⁷

O sentimento do trágico retorna transformado pela inversão de papéis: o antigo significado da liberdade idealizada, quando atingido, é tomado pela imposição do interdito. O narrador sedimenta a visão do melancólico, pois paralisa sobre o objeto perdido, o amor irrealizado.⁵⁵⁸ Os rituais do passado fazem-se conhecer como uma formalidade incongruente, incapaz de recuperar o sentido real daquilo que se perdeu:

⁵⁵⁶ *UHSP*, p. 216.

⁵⁵⁷ *UHSP*, pp. 216-217.

⁵⁵⁸ No livro, *Estâncias*, Giorgio Agamben trabalha com diversas conotações em torno da melancolia. Uma delas versa sobre o inapreensível: “Sob essa perspectiva, a melancolia não seria tanto a reação regressiva diante da perda do objeto de amor, quanto a capacidade fantasmática de fazer a aparecer como perdido um objeto inapreensível. Se a libido se comporta como se tivesse acontecido uma perda, embora nada tenha sido de fato perdido, isso acontece porque ela encena uma simulação em cujo âmbito o que não podia ser perdido, porque nunca havia sido possuído, aparece como perdido, e aquilo que não podia ser possuído porque, talvez, nunca tenha sido real, pode ser apropriado como objeto perdido”. Logo, “o objeto de intenção melancólica é real e

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, Ferringnac, Lobato. Duas cestas de flores, cujos esqueletos de palha conservo durante anos. O sorriso magoado de Miss Cíclone. 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.

A orfandade, mediada pelo amor e pela melancolia, redizem os sentidos das perdas. Por enumeração, de modo a estabelecer contrastes, o narrador desenvolve como fim da narrativa os sentidos do feminino em choque com a sua experiência:

Sinto-me só, perdido numa imensa noite de orfandade. A amada que me deu a vida partiu sem me 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.⁵⁵⁹

A figura da mulher como forma de fechamento da narrativa indica as contradições sentidas pelo jovem Oswald de Andrade. A enumeração, como um balanço, chega ao escritor imerso no sofrimento e na culpa. Por outro lado, a imensa solidão é projetada como forma de dizer as perdas que compõe o fechamento do ciclo e da própria transição. A metáfora das flores, as “pétalas da esperança” que “murcharem uma a uma” em um lento movimento do primeiro parágrafo da narrativa retornam incisivas e por ausência (“reflorir”), em uma imagem de devastação.

O feminino, contido no subtítulo (ou título desta primeira parte de *UHSP*) e talvez a filosofia do Matriarcado, subjacente, relacionam-se com os fatos da memória a partir das contradições, choques e vivências, encontrados sob a forma da perda e da latência. Sentimentos ligados ao patriarcalismo, o ciúmes, persistem em sua história para indicar-lhe a

irreal, incorporado e perdido, afirmado e negado”. AGAMBEN, Giorgio. *Estâncias. A palavra e o fantasma na cultura ocidental*. Belo Horizonte: UFMG, 2007, p.45-46.

⁵⁵⁹ *UHSP*, pp. 218-219.

tragédia: “Fui cortado, guilhotinado e tenho medo.” ⁵⁶⁰Esta última, já conhecida, é revivida e transformada e pode ser vista pelo olhar meditativo da melancolia, porém interiorizada:

O sujeito melancólico, privado de futuro, voltado para o passado, devastado, sente a maior dificuldade em receber e retribuir um olhar. Incapaz de encarar tem a sensação de que o mundo é cego para sua miséria. Já se sente morto em um mundo morto. O agora imobilizado reina de fora para dentro.⁵⁶¹

No plano geral da narrativa, estruturalmente, é plausível considerar neste fechamento a perda da unidade do primeiro *eu*, no caso da infância e primeira juventude. Sincronicamente, a crescente fragmentação pode ser justificada, pois o movimento parte da matinal para a orfandade. Chega-se ao final sem saber ao certo quem é o homem, o autor, o escritor ou o artista. No lugar de informar e conduzir para uma possível síntese (algo sempre tentado na filosofia e em alguns romances), deixa em suspenso, em meio a ressonâncias e dissonâncias, feito a um corte sem maiores explicações. O escritor, “sem as ordens”, abre-se ao erótico, contidos desde sempre na liberdade ansiada pelo amor e pela paixão:

Saio uma tarde. Volto. Encontro-a despida no meu leito. Não há equívoco possível. Atiro-me como um mendigo para a esmola de um pão.

Nunca mais a vejo. Perdeu-se na cidade.⁵⁶²

O fecho da narrativa pela junção de verbos contraditórios (saio, volto) denota o movimento de errância. A nudez associada à miséria relaciona-se pelo choque entre os sentidos e significados, tornando ausente um nexos harmônico entre corpo e prazer. A dominante da orfandade ressignifica a perda e a cisão. O desaparecimento, assim como o “perder-se”, pode indicar o “sentido” da experiência projetado no corte seco da frase: a realidade transformada exige outra visão; a cidade labirinto projeta uma memória que também se perdeu e assim lançar no branco surdo do corte, o choque da vida na arte.

Memória modernista

O desenho narrativo, a organização temática e o ponto de vista crítico do narrador em *UHSP* suscitam pontos nevrálgicos em torno do modernismo brasileiro, assentados sobre a

⁵⁶⁰ *UHSP*, p. 219.

⁵⁶¹ STAROBINSKI, Jean. *A tinta da melancolia. Uma história cultural da tristeza*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016. Tradução Rosa Freira d’Aguiar. p. 376

⁵⁶² *UHSP*, p. 220.

dialética do local e universal, problema que subjaz a formação do escritor Oswald de Andrade, objeto das memórias.

Os lances finais da narrativa, em que o uso da fragmentação é radicalizado, mostra no texto um movimento de variação e desintegração. A incorporação de técnicas de teor vanguardista justamente nos momentos em que as novidades estéticas passam a ser debatidas na formação do grupo modernista (muitos são mencionados como Mario de Andrade, Di Cavalcanti, Guilherme de Almeida, Menotti del Picchia, Anita Malfatti, dentre outros), pode indicar uma homologia entre o tempo histórico e a forma artística no relato de memória. Este é um aspecto importante também na obra de Oswald de Andrade, segundo Maria de Lourdes Eleutério:

Toda a produção oswaldiana é exposição da História feita pelo homem de modo catastrófico. Nela, personagens estereotipadas expõem uma visão exacerbada da desagregação social imposta pelo “progresso” [...] Tal processo é vivido em linguagem extremamente panfletaria, em diálogo amplo com a história oficial num empreendimento de desconstrução da História⁵⁶³

De outra parte, a cidade de São Paulo transformada, insinuante em sua nova urbanização, mescla-se a uma perspectiva tensa e insolúvel sobre o feminino. A experiência de amor, em suas diversas etapas, revela-se uma experiência sobre a morte, a partir da qual os traços da formação inicial de Oswald pulverizam-se em fragmentos, movimenta-se por choques para pontuar a descontinuidade na construção da identidade do *eu* autobiográfico. O grupo modernista, para Oswald de Andrade, incorporava a cidade:

Trazíamos a técnica do risco e do impacto. E encontrávamos a partícula de rádio no barro argiloso. Nosso problema central foi a tensão, entre o coloquial e a voragem. Entre o prosaico e o lírico, o polido e o arlequinal. Éramos a tradução da cidade. E por isso, como ela, fazíamos a escalada e o recorde, limpando as janelas da vida.⁵⁶⁴

Considerando o caráter cíclico do projeto das memórias – *Um homem sem profissão* - a forma do fragmento traduz esteticamente o término de um tempo, de um ciclo “maravilhoso”, mas também “trágico”, em que a morte e a vida se entrecrocavam nas paixões, descobertas e perdas. Eminentemente, cumpre, no plano formal, histórico e narrativo, a

⁵⁶³ ELEUTÉRIO, Maria de Lourdes. *Oswald. Itinerário de um Homem sem profissão*. Campinas: Unicamp, 1989, p. 60.

⁵⁶⁴ “Sex-appeal-genário”, 1950. In: *Estética e política*, 2011, p. 181.

desintegração de um tempo, sustentada por variações dialéticas. O eixo em que se vincula por contradição *matinada* e *orfandade* acaba por integrar dissonâncias que irão ressurgir na arte modernista. Este acabamento pode sugerir as tensões próprias ao modernismo. Nas memórias, a próxima etapa a ser relatada.

UHSP é tecido por uma mixórdia narrativa feita de ficção, diário, episódios históricos, anedotas, cartas, em que é possível imaginar que tal variação busque reestabelecer na escrita, a vida do homem e do escritor integrados a seu universo de valores artísticos. Neste ponto há duas questões: a) a escrita em torno da memória é, de certa forma, um enfrentamento crítico do presente, pois diferente de seu pressuposto de renovação, a memória sugere a construção de uma linha de continuidade a partir do passado; b) as memórias de Oswald, além do caráter de balanço, atrelam-se a uma tradição, dialeticamente colocada, em que afirma e nega, o próprio modernismo. Para isso, cabem algumas considerações sobre os significados possíveis do modernismo e a conjuntura de perspectivas que se formam em *UHSP*.

Nos anos de 1950, Antonio Candido, no balanço que realiza sobre a evolução da produção literária da primeira metade do século XX⁵⁶⁵, pensa os impasses que estruturam a formação da literatura brasileira e como são herdados como superações pelo modernismo: a relação entre o local e universal que pressupõe a presença do elemento estrangeiro como uma condição para a própria nacionalidade. Nesta intrincada conjugação, o termo moderno ou *modernista* resguarda uma ambivalência: a de negar para recuperar, movimentar para estabelecer, criticar para descobrir. Em certa medida, seus autores enfrentam pela negatividade a tradição que os forma e neste reposicionamento encontram novas dimensões que subjazem seu próprio significado, lugar e papel.

O acomodamento da relação entre tradição e vanguarda evidencia um desencontro amplo entre arte e realidade. Torna-se necessária uma visada crítica provocada pela percepção do artificialismo na arte e na literatura que só poderia se justificar enquanto discurso de classe. Por isso, a autenticidade reivindicada por Oswald de Andrade nasce deste confronto entre a experiência pessoal e o universo livresco da literatura. Segundo o autor, dá forma ao próprio movimento:

Como qualquer movimento literário, esse se processou no início sem esquema, sem passaporte e sem justa definição. Tratava-se apenas de uma

⁵⁶⁵ “Literatura e cultura de 1900 a 1945”. In: *Literatura e sociedade*. Ouro sobre Azul: Rio de Janeiro, 2014.

onda de oposição e de revolta que, refletindo as agitações na Europa, se erguia sobre o marasmo das letras e das artes nacionais.⁵⁶⁶

UHSP apresenta como uma grande linha de sua composição este enfrentamento. E é a partir dele que o autor traz como centro de seu diálogo a própria história brasileira, subjacente a sua história pessoal. Se um dos maiores propósitos dos modernistas era desentranhar as raízes do país, nas memórias este movimento é estruturante.

Em texto de 1945, sobre o modernismo, Oswald busca recuperar uma linha de continuidade nas produções literárias brasileiras. Para isso, posiciona Machado de Assis e Euclides da Cunha como “as duas figuras que fazem o pórtico da nossa era moderna”. A seguir, mostra a situação geral de sua formação intelectual, norteadas justamente por uma visão integrada ao discurso cultural da elite brasileira, o contexto cultural relatado em *UHSP*:

Ao desaparecimento desses mestres sucede um clima de servidão intelectual e adesismo político que estiola a Academia e empesta os salões e os cafés. É a era dos Bilacs exaltando o marechal Hermes e Frineia e de Coelho Neto levando até a Câmara de Deputados as suas ninfas e os seus centauros para pregar reflorestamento.⁵⁶⁷

A observação sarcástica e crítica têm como propósito demonstrar a pertinência da negatividade lançada pela sua visão modernista de arte, na qual reconhece a ideologia e a configuração política como determinantes para o quadro. Além disso, o argumento ganha carnadura quando a consciência crítica do fazer artístico-literário vem à tona como um conjunto de valores assimilados: “Qualquer estética vos dirá que nada se produz em literatura ou arte sem alguns elementos essenciais: o impulso, a técnica, a expressão, a crítica”⁵⁶⁸. Ora, a base destes questionamentos transformados em reflexão crítica e estética, aparece em *UHSP* como fatos objetivos de sua experiência.

O confronto entre a mentalidade provinciana, escravocrata e tacanha da sociedade brasileira no início do século XX e as movimentações políticas e artísticas em plena efervescência na Europa do mesmo período, permitiu entrever em meio aos embates de cunho nacionalista, a história social como uma questão imprescindível à literatura: “A confusão reinava. Ninguém sabia ao certo o que era ser moderno. Esse conceito vinha se propondo

⁵⁶⁶ “O modernismo”, dezembro de 1954. In: *Estética e política*, 2011, p. 187.

⁵⁶⁷ “Informe sobre o modernismo”, 1945. Idem, p. 145.

⁵⁶⁸ Idem, p. 146.

através das mutações do século. Mas nossas forças, abafadas pelo servilismo colonial procuravam dele se libertar”.⁵⁶⁹ E neste ponto, a crítica absorve a autenticidade como valor artístico e repele o artificialismo, pois busca a liberdade como forma de exprimir “ a emoção pessoal e a realidade do país”⁵⁷⁰ e daí libertação em relação aos modelos acadêmicos: “vocabulário, sintaxe, escolha de temas, a própria maneira de ver o mundo”.⁵⁷¹

A expressão coloquial e o prosaísmo da linguagem são pensados como integrantes de um cotidiano assimétrico, recheado das tensões entre atraso e modernidade, da absorção enviesada de valores universais. No esteio de revisões, a trepidação das duas primeiras décadas do século XX no Brasil oferece a Oswald de Andrade um sentido agudo do tempo. Por isso encontram-se como recursos aptos a uma abordagem crítica, o simultaneísmo, a condensação, as imagens vívidas e a fusão de elementos diversos, não só como atualização, mas reconhecimento daquela realidade histórica. Estas formas aparecem em *UHSP* como assimilação artística, mas também como uma exigência da experiência contemporânea ao artista:

[...] os modernistas procederam à utilização dos princípios renovadores, como a pesquisa do subconsciente, a associação livre de ideias, a combinação de noções e sentimentos contrastantes, criando muitas vezes obscuridade para o leitor. [...] Daí a predileção dos modernistas pelo que poderia chamar de ‘momento poético’, isto é, a notação rápida de um instante emocional ou de um aspecto do mundo⁵⁷²

Não por acaso, estas formas artísticas já estão incorporadas às memórias de Oswald como tradição própria do modernismo. Porém, do ponto de vista histórico do narrador, elas surgem da transição entre o patriarcado e a era da indústria. Esta distinção entre gerações faz subentender um grande número de assimilações, oriundas desta mesma dialética local-universal. A diferença está no ajuste entre espontaneidade e representação, pois a aproximação das contradições históricas direciona a perspectiva crítica do escritor.

O passado pode ser colocado como um elemento de atualização literária, especialmente o passado *desconhecido*, rechaçado pelos quadros progressistas da elite, mas

⁵⁶⁹ “O modernismo”, dezembro de 1954. In: *Estética e política*, 2011, p. 187.

⁵⁷⁰ CANDIDO, Antônio & CASTELLO, José Aderaldo. *Presença da literatura brasileira*. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1968.

⁵⁷¹ Idem, p.10.

⁵⁷² Idem, p.21.

restaurados intrinsecamente como um saber pelos modernistas. *Macunaíma* de Mario de Andrade, obra maior, por exemplo, segundo Antonio Candido:

[...] compendiou alegremente lendas de índios, ditados populares, obscenidades, estereótipos desenvolvidos na sátira popular, atitudes em face do europeu, mostrando como cada valor aceito na tradição acadêmica e oficial correspondia, na tradição popular, um valor recalcado que precisava adquirir estado de literatura⁵⁷³.

Macunaíma, o *herói sem nenhum caráter*, assim como o *homem sem profissão*, encontra na viagem transformadora a experiência da morte. Esse desenvolvimento narrativo em que se integra o passado no presente pode ser visto também como um modo de encenar esta transição do tempo, no caso a chegada do desenvolvimento do capitalismo industrial no país. *UHSP* avalia esta passagem de modo melancólico, como a consciência que “gelara os velhos sentimentos da gente brasileira”.

Logo, a negação crítica do modernismo encontra sua razão em outro passado, o que, segundo Antonio Candido, fez com que nossas *deficiências* se transformassem em *superioridades*. Neste caso, a “pluralidade de passado” deu sentido emancipatório à arte, pois tencionava a ideia de progresso através dos seguintes pontos: a. como perspectiva de *avanço* a combinação de tradição e modernidade; b. a tradição é recuperada por intermédio de culturas híbridas e assume a mistura como fator de construção. Assim, acompanho o argumento de Antonio Candido de que a originalidade:

[...] libertação de uma série de recalques históricos, sociais, éticos, que são trazidos triunfalmente à tona da consciência literária. Este sentimento de triunfo, que assinala o fim da posição de inferioridade no dialogo secular com Portugal e já nem o leva mais em conta, define a originalidade própria do Modernismo na dialética do geral e do particular⁵⁷⁴.

Apesar de não ser tema central, *UHSP* mostra como a cultura popular está integrada à realidade e era um componente de sua experiência. Assim, era *sentida* nas histórias contadas pela mãe, nas revelações que tinham com os criados da casa, como parte de anedotário familiar. Por isso, a autenticidade pode ser vista como uma prova de liberdade e o gesto espontâneo têm como função aproximar a vida da arte. Esta articulação, em que se presume o

⁵⁷³ “Literatura e cultura de 1900 a 1945”. In: *Literatura e sociedade*. Ouro sobre Azul: Rio de Janeiro, 2014, p. 127.

⁵⁷⁴ Idem, pp.126-127.

contraditório como medida de expressão, é fundamental para o relato. Em vista disso, situa outra contextualização para as rupturas modernistas: a arte deveria corresponder-se com a vida por contradição e não por modelos que sugerem valores do imaginário moderno.

E também, a compreensão sobre a modernidade salienta um enlace dialético, pois o universal absorve as contradições locais, porém não as reduz ou as anula, mas sim coloca em tensão. É basicamente o movimento que o narrador de *UHSP* faz após a viagem e a morte da mãe: os valores sociais e culturais são revisitados criticamente, postos em choque. Para isso, afasta-se de uma assimilação progressista, reformista e colonizada no sentido da transplantação de modelos sob a insígnia de modernidade.

Isto colocado, a escolha dos temas, reorganizados pela forma expressiva, desenvolve-se inevitavelmente na direção do enfrentamento político e ideológico, o que para João Luiz Lafetá:

Nesse ponto encontramos aliás uma curiosa convergência entre projeto estético e ideológico: assumindo a modernidade dos procedimentos expressionais o Modernismo rompeu com a linguagem bacharelesca, artificial e idealizante que espelhava, na literatura passadista de 1890-1920, a consciência ideológica da oligarquia rural instalada no poder, a gerir estruturas esclerosadas que em breve, graças às transformações provocadas pela imigração, pelo surto industrial, pela urbanização (enfim, pelo desenvolvimento do país) iria estalar e desaparecer em parte. Sensível ao processo de modernização e crescimento de nossos quadros culturais, o Modernismo destruiu as barreiras dessa linguagem “oficializada”, acrescentando-lhe a força amplificadora e libertadora do folclore e da literatura popular. Assim, as “componentes recalcadas” de nossa personalidade vêm à tona, rompendo o bloqueio imposto pela ideologia oficial; curiosamente, é a experimentação de linguagem, com suas exigências de novo léxico, novos torneios sintáticos, imagens surpreendentes, temas diferentes que permite – e obriga – essa ruptura.⁵⁷⁵

Convém recolocar que *UHSP* exterioriza elementos pertencentes à mentalidade provinciana, cujo conjunto de valores é oriundo da elite oligárquica (como em todas as circunstâncias de experiência familiar do escritor em grande parte, mediada pela ideologia patriarcal), naturalizados no meio social. Este alicerce ideológico é contrastado pelos anseios libertários do jovem artista Oswald de Andrade. Sua própria tragédia pessoal justifica-se no rol desta mentalidade e estrutura impasses, como foi visto, permanentes em sua vida e literatura.

⁵⁷⁵ LAFETÁ, João Luiz. *1930: A crítica e o modernismo*. São Paulo: Livraria Duas Cidades e 34, 2000, p. 22.

Por outro lado (e não menos dramático), o modernismo é prestigiado pela mesma elite da burguesia rural. Apesar de aparentar avanço, a implementação do capitalismo industrial no país tem os mesmos protagonistas do poder de antes. O mecenato exercido por estas elites no patrocínio das artes deve ser considerado pela correlação entre modernismo e o desenvolvimento econômico no país: “Trata-se, no fundo, do processo de plena implementação do capitalismo no país e do fluxo ascensional da burguesia, dois fatores que mexem com as demais camadas sociais e são espelhados por tal agitação”.⁵⁷⁶

Em *UHSP* subentende-se um intenso questionamento em torno do sistema político dominado pela oligarquia rural. Ali é acentuado o atraso nos costumes e também formas de comportamentos. O inimigo “patriarcado” aparece recorrentemente. Até mesmo o protagonista tem sua queda engendrada nesta contradição. E apesar dos avanços na própria configuração da cidade urbanizada ela resiste não só nas classes menos favorecidas, mas na visão sobre a mulher, por exemplo:

Se pensarmos à luz das primeiras décadas do século XX no Brasil, a mulher, de qualquer estrato social (mesmo a operária), já nascia como uma cidadã parcialmente incapaz, ficando sob a tutela do pai, ou então do marido. O direito de votar foi conquista posterior à década de 1920. Nesse rol de restrições, também o estudo estava reservado ao universo masculino⁵⁷⁷.

Deisi no livro exemplifica estes impasses. Sua morte e a expressão do sofrimento de Oswald são temas de uma permanência que sobrevive aos impasses sociais mais elementares. O protagonismo da mulher no livro não é por acaso, especialmente se for considerado seu poder de transformação, até mesmo no protagonista.

Neste ponto a dialética do local e universal ganha força em *UHSP*, pois a viagem, colocada como centro da transição narrativa, em termos formais e temáticos, estabelece-se como força de contraste e transformação. Para Maria Augusta Fonseca: “A viagem de Oswald de Andrade à Europa de 1912 foi decisiva para o artista e para a construção de alicerces do futuro movimento modernista”.⁵⁷⁸ A viagem desestabiliza uma visão de mundo e ao mesmo tempo pontua a passagem da primeira juventude para a vida adulta.

⁵⁷⁶ Idem, p. 27.

⁵⁷⁷ FONSECA, Maria Augusta. “Rebeldia e sementeira (aspectos da semana de 22)”. In. *Remate de Males*. Campinas: UNICAMP, Jan./Dez. 2013, p. 14.

⁵⁷⁸ FONSECA, Maria Augusta. *Dois livros interessantíssimos: Memórias sentimentais de João Miramar e Serafim Ponte Grande (edições críticas e ensaios)*. Tese de livre-docência, USP, 2006, p. 459.

Ao mesmo tempo, como já mencionado, o narrador mostra a nascente de situações históricas, reconsideradas a partir da experiência da viagem. Os fatos políticos encontram no protagonista pontos de contato e articulam sua perspectiva crítica:

Com a 1ª Guerra ainda em curso na Europa, o ano de 1917 também será marcado pela Revolução Russa. E nesse ano tão simbólico acontecerá no Brasil a primeira greve geral operária, gerada no parque industrial paulista. Os artistas e intelectuais pouco se ocuparam de tais acontecimentos. Nesse agitado 1917 Oswald de Andrade conheceu Mario de Andrade, ligando-se a ele por uma amizade fraternal. As novas ideias começavam a ganhar terreno e dar seus primeiros passos em relação às mudanças mais profundas que viriam [...].⁵⁷⁹

Neste sentido, o movimento modernista aparece em *UHSP* como um campo aberto, encetando questões urgentes do tempo, recebidas de modo desajustado por um país conservador, provinciano e preconceituoso. A latência dos problemas colocados por seu tempo, em uma disposição universal, provoca a crítica do narrador, em face dos problemas locais. Neste quesito, as memórias cumprem o papel de incorporar em sua estrutura as contradições sociais, presentes no próprio Oswald.

No entanto, há neste questionamento um esforço que amadurece e amplia o escopo de atuação artística, transformando talvez até mesmo o sentido da arte, a partir das fragilidades de uma visão de classe. Segundo Maria Augusta, o grupo retira da literatura seu caráter de *elite*:

O modernismo que irrompeu de uma elite culta e prosperou no centro econômico mais avançado do país, não podemos esquecer, eclodiu num país socialmente desestruturado, a reboque das grandes potências, e que, apesar do ingresso na era industrial, continuava dependente da economia cafeeira. A equação se complica se atentarmos que integrantes desta última, a oligarquia rural, ajudaram a custear a Semana de Arte Moderna. Ainda, o país que entrava tardiamente na era do capital industrial e estava desejoso de um projeto de modernização, como antes, impunha ao coletivo uma vida quase indigente.⁵⁸⁰

Neste ponto é fundamental ter em vista que os temas do modernismo são parte integrante da experiência social de Oswald. Este é um movimento construtivo engendrado nas memórias: a arte põe em relevo a experiência histórica brasileira e não só a representa de

⁵⁷⁹ Idem, p. 463.

⁵⁸⁰ FONSECA, Maria Augusta. “Rebeldia e sementeira (aspectos da semana de 22)”. In. *Remate de Males*. Campinas: UNICAMP, Jan./Dez. 2013, p. 20.

modo distanciado, exoticamente. Por isso, a narrativa pode ser vista como uma sobreposição da história de Oswald de Andrade e a história do Brasil. A conjugação do pessoal e do social orienta um mapeamento crítico do próprio tempo relatado, à feição de um relato histórico, social e cultural.

UHSP cumpre, na medida de suas circunstâncias e propósitos, o feito modernista, tratado por Antônio Candido como feliz coincidência e sentido de originalidade: a compreensão de que nossas deficiências são vistas como superioridades no contexto das vanguardas modernistas do início do século XX. Neste particular, as memórias acenam como um modelo fabular de construção narrativa, porém informada e dialetizada no uso de procedimentos estéticos.

O “sentimento íntimo de inadequação”, nas palavras de Paulo Arantes, surge no contexto de *UHSP*, através da dialética do local e universal, subjacente no ponto de vista do narrador e conduz a estrutura estética da obra, por meio dos movimentos transformativos entre o individual e o coletivo. Por isso, a narrativa coloca-se como uma obra coerente com o próprio modernismo, nos vários níveis de sua composição.

A forma artística brota do enfrentamento crítico entre realidades em choque na visão de Oswald de Andrade. A ideia de liberdade, suposta no conhecimento conjugado da revolução e da sexualidade, torna-se objeto de sua arte quando adquire um sentido emancipatório. Porém, é bom lembrar, que estes ideais de escritor permanecem como impasses. O ganho está na complexidade que adquirem quando, retirados da idealidade (o recorrente sonho), demonstram uma sensibilidade transformada e, por isso, crítica.

Neste ponto, vale dizer que, mesmo no relato íntimo, as tensões históricas surgem. No plano narrativo, funcionam como linhas posicionadas dialeticamente, entre *memórias* e *confissões*, entre fabulação e documento. Este movimento pode ser entendido como uma forma de colocar em perspectiva as rupturas e as permanências. O passado não é apenas objeto do relato, mas é confrontado. Por isso mesmo, o fechamento narrativo é mais uma exposição em aberto, os nexos explicativos são suspensos, por força de cortes e dissonâncias.

O sentido da memória no Modernismo está implicado na própria dinâmica e evolução do movimento, especialmente quando a estética se aproxima de fatores ideológicos. E nesta pista, a autobiografia de Oswald de Andrade é parte essencial deste conjunto: a estética simultânea à vazão reflexiva e crítica da experiência social. As “alegres destruições” dos

modernistas têm em contra face a história trágica de juventude relatada por Oswald de Andrade.

Porém, como balanço, confirmam uma consciência de grupo para mostrar mais do que experiências alienadas, mas a transformação fundamental que provocaram no meio literário, artístico, cultural, social participativa que fazem destes homens, homens de seu tempo e, com acertos e erros, marcam um esforço coletivo de luta, ímpar na trajetória artística brasileira. Nesse conjunto Oswald de Andrade tem um papel de ponta.

Referências bibliográficas

Obras de Oswald de Andrade

ANDRADE, Oswald de. *A utopia antropofágica*. São Paulo: Globo, 2011, 4ª ed.

_____. *Dicionário de Bolso*. Apresentação, estabelecimento de texto: Maria Eugenia Boaventura. São Paulo: Globo, 2007.

_____. *Estética e Política*. Organização, introdução e notas: Maria Eugenia Boaventura. São Paulo: Globo, 2011, 2ª ed.

_____. *Feira das sextas*. Organização e introdução: Gênese Andrade. São Paulo: Globo, 2004.

_____. *Marco zero I – A revolução melancólica*. São Paulo: Globo, 2008.

_____. *Marco zero II – Chão*. São Paulo: Globo, 2008.

_____. *Memórias sentimentais de João Miramar*. Estabelecimento de texto: Maria Augusta Fonseca. São Paulo: Globo, 2004, 5ª ed.

_____. *Mon coeur balance e Leur âme*. Em co-autoria com Guilherme de Almeida. São Paulo: Globo, 2003.

_____. *O Perfeito Cozinheiro das Almas deste Mundo...* Diário coletivo da garçonnière de Oswald de Andrade. São Paulo 1918-1919. Edição fac-similar. São Paulo: Ex Libris, 1987, 1ª ed.

_____. *O Perfeito Cozinheiro das Almas deste Mundo*. Transcrição tipográfica: Jorge Schwartz. Globo: São Paulo, 1992, 2ª ed.

_____. *O Perfeito Cozinheiro das Almas deste Mundo*. Transcrição tipográfica, supervisão editorial, pesquisa para a edição e estabelecimento de texto: Jorge Schwartz. Globo: São Paulo, 2014, 3ª ed.

_____. *O santeiro do mangue e outros poemas*. Estabelecimento de texto e revisão: Maria Carolina de Araújo e Jorge Schwartz. Globo: São Paulo, 2012, 2ª ed.

_____. *Os condenados. A trilogia do exílio. I. Alma II. A estrela de Absinto III. A escada*. Estabelecimento de texto: Gênese Andrade. São Paulo: Globo, 2003.

_____. *Os dentes do dragão. Entrevistas*. Organização, introdução e notas: Maria Eugênia Boaventura. São Paulo: Globo, 2009, 2ª ed.

_____. *Pau Brasil*. Estabelecimento de texto e revisão: Gênese Andrade. Globo: 2003, 2ª ed.

_____. *Ponta de lança*. Estabelecimento de texto: Gênese Andrade. São Paulo: Globo, 2004, 5ª ed.

_____. *Primeiro caderno de poesia do aluno Oswald de Andrade*. Estabelecimento de texto e revisão: Gênese Andrade. Globo: 2006, 4ª ed.

_____. *Serafim Ponte Grande*. Estabelecimento de texto: Maria Augusta Fonseca. São Paulo: Globo, 2007, 9ª ed.

_____. *Telefonema*. Organização, introdução, posfácio e notas: Vera Maria Chalmers. São Paulo: Globo, 2007, 2ª ed.

_____. *Um homem sem profissão. Memórias e confissões I. Sob as ordens da mamãe*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1954.

_____. *Um homem sem profissão. Sob as ordens da mamãe*. Obras completas IX. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1974, 2ª ed.

_____. *Um homem sem profissão: sob as ordens da mamãe*. Obras completas. São Paulo: Globo, 1990, 3ª ed.

_____. *Um homem sem profissão. Memórias e confissões. Sob as ordens da mamãe*. Estabelecimento de texto de Gênese Andrade. São Paulo: Globo, 2002.

ANDRADE, Oswald de e GALVÃO, Patrícia (Pagu). *O Homem do Povo. Coleção completa e fac-similar do jornal criado e dirigido por Oswald de Andrade e Patrícia Galvão (Pagu)*. Março/abril 1931. São Paulo: Globo, 3ª edição, 2009.

Escritos sobre *Um homem sem profissão*

BRITO, Mario da Silva. Orelha. In: ANDRADE, Oswald. *Um homem sem profissão. Memórias e confissões. Sob as ordens da mamãe*. São Paulo: Globo, 2000, pp.11-16.

NUNES, Benedito. “Sob as ordens de mamãe” In. “Suplemento Literário” de *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 16 de maio de 1964.

PIGNATARI, Décio. “Tempo: inversão e invenção”. In *Um homem sem profissão. Memórias e confissões. Sob as ordens da mamãe*. Estabelecimento de texto de Gênese Andrade. São Paulo: Globo, 2002.

REZENDE, Neide Luzia de. “Um homem sem profissão: autobiografia, memórias, “diário confessional” de Oswald de Andrade”. *Revista de Letras*, UNESP, 43, pp. 109-124.

Artigos acadêmicos, dissertações e teses sobre *Um homem sem profissão*

FOGAL, Alex. “Forma e Memória: o projeto estético de Oswald de Andrade em sua autobiografia”. *Estação Literária Vagão*, volume 5, Londrina, 2010.

MACIEL, Sheila Dias e TEIXEIRA, Silvana Aparecida. “A devoração do tempo em Um homem sem profissão, memórias e confissões, sob as ordens de mamãe, de Oswald de Andrade”. In *Ipotesi. Revista de Estudos Literários*. Juiz de Fora:UFJF.

MENDES, Lauro Belchior. “A escrita de Um homem sem profissão”. In. *O Eixo e a Roda: Revista de Literatura Brasileira*, 21, 2012, Belo Horizonte: UFMG.

SÁ, Rodrigo Pereira Lopes de Faria. *Mosaico das Memórias de Um Homem Sem Profissão*. Dissertação de mestrado, DTLLC/ FFLCH, 2004.

TEIXEIRA, Silvana Aparecida. *As memórias antropofágicas de Oswald de Andrade*. Dissertação de mestrado. Universidade Federal de Mato Grosso – UFMT Instituto de Linguagens – IL Cuiabá, 2011.

Obras e ensaios sobre Oswald de Andrade

AMARAL, Aracy. “Oswald, Tarsila e Villa-Lobos: um balé irrealizado”. In. ANDRADE, Oswald. *Mon coeur balance e Leur âme; Histoire de la fille du roi/História da filha do rei*. São Paulo: Globo, 2000.

ANDRADE, Mário de. “Oswaldo de Andrade”, *Revista do Brasil*, São Paulo, set. 1924, pp. 26-32. Reproduzido em Batista, M. R.; Lima, Y. S. de e Lopez, T. P. A. *1º. Tempo modernista – 1917/1929*. Documentação. São Paulo, IEB-USP, 1973; e também em *Memórias sentimentais de João Miramar*. São Paulo: Globo, 2004.

ANDRADE, Rudá de. “Carta de Rudá de Andrade”. In. CANDIDO, Antonio. *Vários escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 1970; 2ª. ed. 1995.

BASTIDE, Roger. “Os condenados de Oswald de Andrade”. In *O Estado de S. Paulo*, 07 de junho de 1941.

BERTELLI, Giordano Barlin e PELLEGRINI, Tânia. “Entre política e literatura: o Brasil de Oswald de Andrade”. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, nº. 34. Brasília, julho-dezembro de 2009, pp. 43-72.

BOAVENTURA, Maria Eugenia. “Do órfico e mais cogitações”. In. ANDRADE, Oswald. *Estética e política*. São Paulo: Globo, 1991 e 2000.

_____. *O Salão e a Selva. Uma biografia ilustrada de Oswald de Andrade*. 1ª edição. Campinas/São Paulo: Editora da Unicamp/Editora Ex-Líbris, 1995.

_____. “Uma leitura do perfeito cozinheiro”. In. *A crônica. O gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil*. Campinas: Editora da Unicamp, 1992, pp. 271-283.

BRITO. Mário da Silva. *As metamorfoses de Oswald de Andrade*. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1972.

_____. “O aluno de romance Oswald de Andrade”. In. ANDRADE, Oswald. *Os condenados*. São Paulo: Globo, 2000.

_____. “O Perfeito Cozinheiro das Almas Deste Mundo”. *O Estado de São Paulo*, Suplemento literário, São Paulo, 16 mar. 1968. Republicado em *Ângulo e Horizonte*. São Paulo: Martins, 1969; em *As Metamorfoses de Oswald de Andrade*. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, Comissão de Literatura, 1972; ANDRADE, Oswald de. *O Perfeito Cozinheiro das Almas deste Mundo...* Diário coletivo da garconnière de Oswald de Andrade. São Paulo 1918-1919. Edição fac-similar. São Paulo: Ex Libris, 1987, pp IX-XII; e ANDRADE, Oswald de. *O Perfeito Cozinheiro das Almas deste Mundo*. Globo: São Paulo, 1992 e 2014, pp. VII- XII, pp. 9-17].

_____. Orelha. In: ANDRADE, Oswald. *Um homem sem profissão. Memórias e confissões. Sob as ordens da mamãe*. São Paulo: Globo, 2000, pp.11-16.

_____. “Oswald, democracia e liberdade”. In. *Ponta de lança*, São Paulo: Globo, 2004.

CAMPOS, Haroldo de. “A estilística miramariana”. In. *Metalinguagem e outras metas*. São Paulo: Perspectiva, 1978.

_____. “Apresentação” In. *Oswald de Andrade. Trechos escolhidos*. São Paulo: Agir, 1967.

_____. “Miramar na mira”, in ANDRADE, Oswald. *Memórias sentimentais de João Miramar*. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1964, pp. 9-46; Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972; e São Paulo: Globo, 1990 e 2000.

_____. “Réquiem para Miss Cyclone, Musa Dialógica da Pré-história Textual Oswaldiana”. In ANDRADE, Oswald de. *O Perfeito Cozinheiro das Almas deste Mundo...* Diário coletivo da garçonne de Oswald de Andrade. São Paulo 1918-1919. Edição fac-similar. São Paulo: Ex Libris, 1987, pp. XIII-XXIII; e ANDRADE, Oswald de. *O Perfeito Cozinheiro das Almas deste Mundo*. Globo: São Paulo, 1992 e 2014, pp. XIII- XXIII, pp. 9-17, pp. 18-34.

CANDIDO, Antonio. *Digressão sentimental de Oswald de Andrade*. In. *Brigada ligeira*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011.

_____. “Oswald viajante”. In. *Vários Escritos*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1977, p.51-56.

_____. “Os dois Oswalds”. In. *Recortes*. São Paulo: Companhia das letras, 1990, pp. 35-42.

_____. “O diário de bordo”. In. *Recortes*. São Paulo: Companhia das letras, 1990, pp. 47-49.

_____. “Oswald, Oswaldo, Oswald”. In. *Um homem sem profissão*. São Paulo: Globo, 2000.

_____. “Prefácio inútil”, In: ANDRADE, Oswald. *Um homem sem profissão. Memórias e confissões I. Sob as ordens da mamãe*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1954.

_____. “Prefácio”. In ANDRADE, Oswald de. *Memórias sentimentais de João Miramar*. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1964, pp. 5-7.

CHALMERS, Vera Maria. *3 linhas e quatro verdades*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1976.

_____. “A crônica humorística de O Pirralho”. In. *A crônica. O gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil*. São Paulo: Ed. da Unicamp, 1992, pp. 193-211.

_____. “Desconversa”. In. ANDRADE, Oswald. *Telefonema*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1974.

_____. “Oswald de Andrade n’O Pirralho”. In. *Remate de Males 33/1-2*. Campinas, Janeiro/Dezembro de 2013, pp.91-111.

_____. “Panorama de Telefonema”. In. ANDRADE, Oswald. *Telefonema*. São Paulo: Globo, 1996 e 2007.

_____. “Passagem do inferno”. In. ANDRADE, Oswald. *O santeiro do mangue e outros poemas*. São Paulo: Globo, 1990.

_____. “Seis capítulos de Oswald de Andrade”. In. *Literatura e Sociedade 7 (Modernismo)*. Revista do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada, FFLCH, USP, 2003-2004. Org. Maria Augusta Fonseca.

DANTAS, Vinicius. “Desmanchando o Naturalismo. Capítulos Obscuríssimos da crítica em Mário e Oswald”. In. *Novos Estudos. Cebrap*. Julho de 2000.

_____. “O canibal e o capital. A arte do Telefonema de Oswald de Andrade”. In. ABDALA JR., Benjamin e CARA, Salete de Almeida (orgs) *Moderno de nascença*. São Paulo: Boitempo, 2007, pp. 151-177.

ELEUTÉRIO, Maria de Lourdes. *Oswald: itinerário de um homem sem profissão*. Campinas: Ed. da Unicamp, 1989.

FONSECA, Maria Augusta, “Desafios de *Miramar*: o brasileiro do século XXI”. In. *Dois livros interessantíssimos: Memórias sentimentais de João Miramar e Serafim Ponte Grande* (edições críticas e ensaios). Tese de livre docência, USP, 2006.

_____. Orelha. In ANDRADE, Oswald de. *O Perfeito Cozinheiro das Almas deste Mundo*. Globo: São Paulo, 1992.

_____. *Oswald de Andrade: biografia*, São Paulo: Globo, 2007.

_____. *Palhaço da burguesia*. São Paulo: Polis, 1979

_____. *Por que ler Oswald de Andrade*, São Paulo: Globo, 2008.

_____. “Taí: é e não é - Cancioneiro Pau Brasil”. *Literatura e Sociedade*, São Paulo, n. 7, p. 120-145, dec. 2004.

GIRON, Luís Antônio. “Laboratório modernista. Pesquisador encontra apartamento onde Oswald de Andrade e seus amigos se reuniam no pré-modernismo”. *Folha de São Paulo*, 20/12/2015. <http://arte.folha.uol.com.br/ilustrissima/2015/12/20/oswald-de-andrade/>

JACKSON, K. David. “Oswald de Andrade e André Breton. Paixões loucas, loucos textos”. In. *Remate de Males*, v.33, n. 1-2, Campinas, Unicamp, 2013.

MARTINS, Luis. “Oswald de Andrade – Jornalista”. In. *Suplemento literário*. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1972.

MICELI, Sérgio. “Oswald de Andrade dândi e líder estético do Partido Republicano Paulista”. In. *Intelectuais e classe dirigente no Brasil (1920-1945)*. São Paulo: Difel, 1979.

MILLIET, Sérgio. “Miramar em Londres”, *Invenção* 5, São Paulo, dez. 1996-jan. 1997, p. 117.

NUNES. Benedito. *Oswald Canibal*. São Paulo, Perspectiva, 1979.

_____. “Sob as ordens de mamãe” In. “Suplemento Literário” de *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 16 de maio de 1964.

PICCHIA, Menotti Del. “Oswald, o destruidor”, *A Gazeta*, São Paulo, 6 de novembro de 1954.

SCHWARTZ, Jorge. “Nota introdutória”. In. ANDRADE, Oswald de. *Um homem sem profissão. Memórias e confissões. Sob as ordens da mamãe*. São Paulo: Globo, 2000, pp.7-10.

_____. “O perfeito cozinheiro das almas deste mundo: diário ou ficção?” In: ANDRADE, Oswald de. *O Perfeito Cozinheiro das Almas deste Mundo*. Globo: São Paulo, 2014. p. 37-49

SCHWARZ, Roberto. “A carroça, o bonde e o poeta modernista”. In. *Que horas são?* São Paulo: Companhia das Letras, 1987, pp. 11-28.

Bibliografia geral - apoio teórico e crítico

ABDALA JR. Benjamin e CARA. Salete de Almeida (orgs.) *Moderno de nascença. Figurações críticas do Brasil*. São Paulo: Boitempo, 2006.

AGAMBEN, Giorgio. *A comunidade que vem*. Lisboa: Editorial Presença, 1993.

_____. *Estâncias. A palavra e o fantasma na cultura ocidental*. Belo Horizonte: UFMG, 2007

AGUIAR, Joaquim Alves de. *Espaços da memória - um estudo sobre Pedro Nava*. São Paulo: Edusp; Fapesp, 1998.

_____. “Sob as ordens de mamãe: aspectos da pedagogia doméstica em *Dom Casmurro*” “In: Andréa Saad Hossne e Outros (Org.). *Ficções: leitores e leituras*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001, v. 1, p. 151-173.

AMARAL, Aracy A. *Blaise Cendrars no Brasil e os modernistas*. SP: Editora 34/ Fapesp, 1997. 3a. edição.

- AMARAL, Tarsila do. *Tarsila cronista*. AMARAL, Aracy [introdução e organização]. São Paulo: Edusp, 2001.
- ANDERS. Gunther. *Kafka pró-contra*. São Paulo: CosacNaify.
- ANDRADE. Carlos Drummond de. *Confissões de Minas*. São Paulo: Cosac Naify, 2011.
- ANDRADE, Mário. *Aspectos da literatura brasileira*. São Paulo: Martins, 1974.
- ANDERSON, Perry. “Modernidade e Revolução”. In. *Novos Estudos*. CEBRAP, São Paulo nº14, fevereiro de 1986.
- ARANTES, Paulo. *Sentimento da dialética na experiência intelectual brasileira*. São Paulo: Paz e Terra, 1992.
- ARAÚJO, Vicente de Paula. *Salões, circos e cinemas de São Paulo*. São Paulo: Perspectiva, 1981.
- ARRIGUCCI JR. Davi. “Fragmentos sobre crônica” e “Móbile da memória”. In. *Enigma e comentário*. São Paulo: Companhia das letras, 2001.
- _____. “Teoria da narrativa: posições do narrador”. In. *Jornal de Psicanálise*. Volume 31, nº57. São Paulo, Instituto de Psicanálise, 1998.
- ARRUDA, Maria Arminda do Nascimento. *Metrópole e cultura. São Paulo no meio do século XX*. São Paulo: EDUSC, 2001.
- AUERBACH, Erich. *Mimeses*. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- BANDEIRA, Manuel. *Crônicas da província do Brasil*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- BAKTHIN, Mikhail. *A cultura Popular na Idade Média e no Renascimento*. São Paulo: Hucitec, 1999.
- _____. *Problemas da poética de Dostoiévski*. São Paulo: Forense Universitária, 2008, 4ªed.
- _____. *Questões de literatura e de estética. A teoria do romance*. São Paulo: Hucitec, 2010.
- BASTIDE, Roger. “Os condenados de Oswald de Andrade”. In. *O Estado de S. Paulo*, 07 de junho de 1941.
- BAUDELAIRE, Charles. *A modernidade*, São Paulo: Paz e Terra, 2004.

BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*, São Paulo: Editora Brasiliense, 2000.

_____. *Magia e técnica, arte e política. Obras escolhidas I. Ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1996.

_____. *Passagens*. Belo Horizonte: UFMG, 2007.

BOLLE, Willi. *Fisiognomia da metrópole moderna. Representação da História em Walter Benjamin*. São Paulo: Edusp, 2000

BOSI, Alfredo. “A interpretação da obra literária”. In. *Céu, inferno. Ensaios de crítica literária e ideológica*. São Paulo: Editora 34, 2003.

_____. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1994.

BOSI, Ecléa. *Memória e Sociedade. Lembrança de velhos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

_____. *O Tempo Vivo da Memória: Ensaios de Psicologia Social*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

BRITO, Mario da Silva. *História do modernismo brasileiro – I - Antecedentes da Semana de arte moderna*, São Paulo: Civilização brasileira, 1971.

BROCA, Brito. *A vida literária no Brasil de 1900*. 4ª edição. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 2005.

CAMARGOS, Marcia. *Villa Kyrial. Crônica da Belle Époque paulistana*. Senac: São Paulo, 2000.

CANDIDO, Antonio. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

_____. “A vida ao rés-do-chão”. In: *A crônica: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1992.

_____. *Educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Editora Ática, 1989.

_____. *Ficção e Confissão: Ensaios sobre Graciliano Ramos*. 3.ed. rev. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006

_____. *Formação da Literatura Brasileira (Momentos decisivos)*. São Paulo: Martins, 1969.

_____. *Iniciação à Literatura Brasileira*. São Paulo: Humanitas, 1999.

- _____. “Limites da biografia”. In *Remate de Males*, “Antonio Candido”. Campinas: IEL/UNICAMP, 1999.
- _____. *Literatura e sociedade*, São Paulo: Publifolha, 2000.
- _____. *O Albatroz e o chinês*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2010.
- _____. *O discurso e a cidade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2010.
- _____. *O estudo analítico do poema*. São Paulo: Humanitas Publicações / FFLCH/USP, 1996.
- _____. *O observador literário*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2008.
- _____. “The Brazilian family”. In: SMITH, T. Lynn & MARCHANT, Alexander (orgs.). *Brazil: portrait of half a continent*. Nova York: The Dryden Press, 1972.
- _____. *Vários escritos*. São Paulo: Duas cidades/Ouro sobre Azul, 2004, 4ª edição.
- CANDIDO, Antonio e CASTELLO, José Aderaldo. *Presença da Literatura Brasileira. Volume 3*. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1964.
- CARNEY, Leo e SCHWARTZ, Vanessa R. *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: CosacNaify, 2004,
- CARPEAUX, Otto Maria. “O equilíbrio europeu”. In. *História da Literatura Ocidental*. São Paulo: Leya, 2011.
- CARVALHO, José Murilo de. “Os bordados de João Cândido”. In. *Manguinhos*. Volume II. (jul-out 1995).
- CASTELO, Rodrigo. “O novo desenvolvimentismo e a decadência ideológica do pensamento econômico brasileiro”. In. *Serviço Social e Sociedade*, São Paulo, n. 112, p. 613-636, out./dez. 2012.
- CORRÊA, Mariza. *Repensado a família patriarcal brasileira*. In. *Caderno de Pesquisa*. São Paulo, 37, Maio de 1981
- CUNHA, Ciro Vieira da. *No Tempo de Paula Nei*, São Paulo: Editora Saraiva, 1950.
- DE MAN, Paul. *Alegorias da leitura*. São Paulo: Imago, 1996.
- DELUMEAU, Jean. *A confissão e o perdão: as dificuldades da confissão nos séculos XIII a XVIII*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

- DOSSE, François. *Desafio biográfico: escrever uma vida*. São Paulo: Edusp, 2009.
- EAGLETON, Terry. *Doce violência. A ideia do trágico*. São Paulo: Unesp, 2012.
- _____. *A ideologia da estética*. Rio: Zahar, 1993.
- ELIAS, Norbert. *A solidão dos moribundos seguido de envelhecer e morrer*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.
- ENGELS, Friedrich. MARX, Karl. *Manifesto comunista*. São Paulo: Boitempo, 2010
- FABRIS, Annateresa. *O futurismo paulista*, São Paulo: Editora Perspectiva, 1994.
- _____. (org.). *Modernidade e modernismo no Brasil*. São Paulo: Mercado das Letras, 1994.
- FAORO, Raymundo. *Donos do poder. Volume I*. São Paulo: Globo, 1991.
- FERNANDES, Florestan. *Mudanças sociais no Brasil*. São Paulo: Global, 2008.
- FILHO, L. M. Ver em *Legislação e Comunicação. Direito da Comunicação*. São Paulo: LTr, 1995.
- FONSECA, Maria Augusta: “Ainda uma vez, a *Canção do exílio* e cantos paralelos”. *Revista Brasileira de Psicanálise*. São Paulo, vol. 51, número 1, 2017.
- _____. *Batuque: cultura e sociabilidade*. In. *Literatura e Sociedade*. Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada/FFLCH/ USP. n. 11, 2009.
- _____. “Rebeldia e semeadura (aspectos da semana de 22)”. In. *Remate de Males*. Campinas: UNICAMP, Jan./Dez. 2013.
- FREIRE, Gilberto. *Casa grande e senzala. Introdução à história da sociedade patriarcal no Brasil – I*. Rio de Janeiro: Record, 42ª edição, 2001.
- FREUD, Sigmund. *Os três ensaios sobre a teoria da sexualidade (1905)*, vol. VII Edição Standard Brasileira das *Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*, Rio de Janeiro, Imago, 1976.
- FRYE, Northrop. *Anatomia da crítica*. São Paulo: Cultrix.
- GENETTE, Gérard. *Palimpsestos. A literatura de segunda mão*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras, 2006.
- HERVOT, Brigitte Monique. “Georges Gusdorf e a autobiografia”. *Lettres Françaises*, São Paulo: UNESP, nº 14, 2013.

- HOBSBAWM, Eric. *Era dos extremos. O breve século XX. 1914-1991*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*, São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- IANNI, Octávio. *Enigmas da Modernidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.
- JACKSON, K. David. “Oswald de Andrade e André Breton. Paixões loucas, loucos textos”. Remate de Males. Campinas-SP, (33.1-2): pp. 149-168, Jan./Dez. 2013.
- JOZEF, Bella. “(Auto)Biografia: os territórios da Memória e da História”. In. AGUIAR, Flávio e outros. *Gêneros de fronteira: cruzamentos entre o histórico e literário*. São Paulo: Xamã, 1997.
- LAFETÁ, João Luiz. *1930: A crítica e o modernismo*. São Paulo: Duas Cidades, 2000.
- LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.
- LOPEZ, Telê Porto Ancona. “Uma difícil conjugação”. In. ANDRADE, Mario de. *Amar, verbo intransitivo*. 16ª edição. Belo Horizonte: Villa Rica, 1995.
- LOWY, Michel. *Walter Benjamin: aviso de incêndio. Uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”*. São Paulo: Boitempo, 2005.
- LUKÁCS, Georg. *Ensaio sobre literatura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.
- _____. *A teoria do romance*. São Paulo: Duas Cidades/Ed. 34, 2000. Tradução, posfácio e notas José Marcos de Macedo.
- MARCUSE, Herbert. *A Ideologia da Sociedade Industrial*. Rio de Janeiro: Zahar, 1967.
- MARX, Karl. *O 18 de Brumário de Louis Bonaparte*. <https://neppec.fe.ufg.br/up/4/o/brumario.pdf>. Acesso em 10/07/2015.
- MELLO, Gilda. *O tupi e o alauê*. São Paulo: Editora 34, 2003.
- MICELI, Sérgio. *Intelectuais à brasileira*. São Paulo, Companhia das Letras, 2001.
- MORAES, Rubens Borba. *Testemunha ocular (Recordações)*. Organização e notas de Antonio Agenor Briquet de Lemos. Brasília: Briquet Lemos, 2011.
- MORSE, Richard. *Formação histórica de São Paulo (De comunidade à metrópole)*. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1970.

- MOTOYAMA, Shozo. *USP 70 anos: imagens de uma história vivida*. São Paulo: Edusp, 2006.
- NETO, Lira. *Getúlio [1945-1954]*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.
- OEHLER, Dolf. *Terrenos vulcânicos*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- PAES, José Paulo. “O *art nouveau* na literatura brasileira”. In *Gregos e baianos*, São Paulo: Ed. Brasiliense, 1985, pp. 64-80.
- PAZ, Octavio. *Os filhos do barro*. São Paulo: Cosac & Naify, 2013.
- PILAGALLO, Oscar. *História da imprensa paulista*. São Paulo: Três Estrelas, 2011.
- PRADO, Antonio Arnoni. *Cenário com retratos. Esboços e perfis*. São Paulo: Companhia das letras, 2015.
- _____. *Itinerário de uma falsa vanguarda. O dissidentes, a Semana de 22 e o Integralismo*. São Paulo: 34, 2010.
- _____. *Libertários no Brasil. Memórias. Lutas. Cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1986
- _____. *Trincheira, palco e letras*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- PROUDHON, Pierre Joseph. *Toda propriedade é roubo e outros escritos anarquistas*. São Paulo: L&PM Pocket, 1998.
- MAZZARI, Marcus. “Apresentação”. In. GOETHE, Johann Wolfgang von. *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*. 2a ed. São Paulo: Ed. 34, 2009, pp.9-14.
- PRADO JUNIOR, Caio. *História Econômica do Brasil*. São Paulo: Brasiliense, 2006.
- ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- SALIBA, Elias Thomé. *Raízes do riso. A representação humorística na história brasileira: da Belle Époque aos primeiros tempos do rádio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- SANTIAGO, Silviano. “Vale quanto pesa. (A ficção brasileira modernista)”. In. *Vale quanto pesa. Ensaios sobre questões político-culturais*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.
- SONTAG, Susan Sontag. *Sob o Signo de Saturno*. L&PM Editores, 1986.
- SCHWARZ, Roberto. “A poesia envenenada de *Dom Casmurro*” in *Novos Estudos CEBRAP* Nº 29. Março de 1991.
- _____. *Martinha versus Lucrecia*. São Paulo: Companhia das Letras.

_____. *Um mestre na periferia do capitalismo*. São Paulo: Duas cidades, 2001

SCHWARCZ, Lilia e STARLING, Heloisa M. *Brasil: uma biografia*. São Paulo: Companhia das Letras.

SCHWARCZ, Lilia MORITZ. *O espetáculo das raças. Cientistas, Instituições e Questão racial no Brasil. 1870-1930*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como missão. Tensões sociais e criação cultural na Primeira República*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

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

SILVA, Antonio de Moraes. *Diccionario da lingua portugueza composto pelo padre D. Rafael Bluteau*. Volume 2: L – Z. Lisboa : Na Officina de Simão Thaddeo Ferreira, 1789.

SODRÉ, Nelson Werneck. *História de Imprensa no Brasil*. 4ª. ed. Rio de Janeiro, Mauad, 1999.

STAROBINSKI, Jean. *A tinta da melancolia. Uma história cultural da tristeza*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

_____. *Jean-Jacques Rousseau. A transparência e o obstáculo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

THOMPSON, P. *A voz do passado. História oral*. São Paulo: Paz e Terra, 1998.

TOLEDO, Benedito Lima. *São Paulo: três cidades em um século*. São Paulo, CosacNaify, 2004.

TOMACHEVSKI, B. “As significações dos elementos particulares da obra constituem uma unidade que é o tema”. “Temática”. In. [Vários] *Teoria da literatura. Formalistas russos*. Porto Alegre: Globo, 1973, pp. 169-204.

VIEIRA, Maria Augusta da Costa. “Notas sobre os prólogos de Cervantes”. In. *Revista UFG* / Dezembro 2011 / Ano XIII nº 11.

VIEIRA, Trajano. “Édipo entre a razão e o daímon”. In. *REVISTA USP*, São Paulo, n.46, p. 88-96, junho/agosto 2000.

WATT, Ian. *A ascensão do romance*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

WILLIAMS, Raymond. “Base e superestrutura na teoria cultural marxista”. In *Revista USP*, São Paulo, n.66, ago. 2005.

_____. *Cultura e sociedade: de Coleridge a Orwell* São Paulo: Vozes, 2011.

_____. *Marxismo e Literatura*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1979.

_____. *Tragédia moderna*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

Obras de outros autores

ANDRADE, Carlos Drummond de Andrade. *Confissões de Minas* [1944]. SP: Cosac Naify, 2011. 2a edição.

_____. Nova Reunião. 23 livros de poesia. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

_____. Passeios na ilha [1952]. SP: Cosac Naify, 2001. 2a edição.

ANDRADE, Mario de. *Amar, verbo intransitivo*. 16ª edição. Belo Horizonte: Villa Rica, 1995.

ASSIS, Machado. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. São Paulo: Mediafaschion, 2016.

BANDEIRA, Manuel. *Crônicas da província do Brasil*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

_____. *Itinerário de Pasárgada*. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 1984.

ESCOREL, Ana Luísa. *O pai, a mãe e a filha*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2010.

FLAUBERT, Gustave. *A educação sentimental*. São Paulo: Martin Claret, 2006. Tradução de João Barreira.

LIMA, Jorge de. *Jorge de Lima. Obra completa. Volume I*. Organização Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1958.

MEIRELES, Cecília. *Olhinhos de gato*. São Paulo: Moderna, 1987.

MENDES, Murilo. *A idade do serrote*. Record: Rio de Janeiro, 2003.

SÓFOCLES. *A Trilogia Tebana. Tragédia Grega. Volume 1*. Tradução de Mario da Gama Kury. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.

WALKER, José Roberto. *Neve na manhã de São Paulo*. São Paulo: Companhia da Letras, 2017.

Tese (não publicada)

RIO DOCE, Cláudia Camardella. *A cena muda: Oswald de Andrade e Guilherme de Almeida do palco à tela*. Dissertação de mestrado, UFSC, 1996.

FONSECA, Maria Augusta. *Dois livros interessantíssimos: Memórias sentimentais de João Miramar e Serafim Ponte Grande* (edições críticas e ensaios). Tese de livre-docência, USP, 2006.

REZENDE, Neide L. *Percursos da narrativa de Oswald de Andrade: estudos dos romances e das memórias*. Tese de doutorado, USP, 2003.

Revistas e jornais

O Pirralho. Disponível em: <http://hemerotecadigital.bn.br/>. Acesso em: Março/Abril de 2013.