



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE FILOSOFIA / PPG-FIL

RAFAEL EUGÊNIO PEREIRA

ANTROPOFAGIA COMO METÁFORA?
A MODERNA ESCRITA DE OSWALD DE ANDRADE

BRASÍLIA

2025

RAFAEL EUGÊNIO PEREIRA

**ANTROPOFAGIA COMO METÁFORA?
A MODERNA ESCRITA DE OSWALD DE ANDRADE**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Filosofia, do Departamento de Filosofia da Universidade de Brasília como exigência parcial para obtenção do título de Mestre em Filosofia.

Orientador: Prof. Dr. André Luis Muniz Garcia

BRASÍLIA

2025

RAFAEL EUGÊNIO PEREIRA

ANTROPOFAGIA COMO METÁFORA?

A MODERNA ESCRITA DE OSWALD DE ANDRADE

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Filosofia, do Departamento de Filosofia da Universidade de Brasília como exigência parcial para obtenção do título de Mestre em Filosofia.

Aprovado em:

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. André Luis Muniz Garcia

Universidade de Brasília (UnB) – Orientador

Prof(a). Dr(a). Priscila Rossinetti Ruffinoni

Universidade de Brasília (UnB) – Membro da banca

Prof. Dr. Eduardo Sterzi

Universidade Estadual de Campinas (Unicamp) – Membro da banca

Ao antropófago desconhecido

AGRADECIMENTOS

À minha amada Regina Luisi. Pelos sonhos compartilhados e pela vida bem vivida. Obrigado, meu amor, por todo apoio, pela compreensão diária com este trabalho muitas vezes egoísta e pela família maravilhosa que temos construídos juntos.

À minha mãe Ilza, meu pai Francisco e meu irmão Caio, pelo tenro amor, pelo carinho e afeto sem tamanho; por me ensinarem a ver a vida com leveza, amar a leitura e a existência.

À minha sogra Regina, meu cunhado Pedro, minha concunhada Anna Karla e meu sobrinho Caetano, por todo incentivo e acolhimento. Sou grato por ter vocês como família.

Ao professor André Muniz pela paciência, por me ensinar a realmente fazer pesquisa, pela inspiração profissional e pela formação ao longo desses anos de parceria acadêmica.

À minha colega de trabalho Suzanna Oliveira que, ao saber do tema desta dissertação, me presenteou, sem titubear, com um exemplar da edição *fac-similar* da *Revista de Antropofagia* que pertencia a sua família. Serei eternamente grato por esse gesto.

A todos os amigos que compartilharam momentos, experiências, conversas, alegrias e angústias: meu muito obrigado, esse trabalho também é para vocês.

Por fim, a você leitor(a) – antropófago(a) desconhecido(a) - que mesmo não tendo nenhuma relação direta com este autor se debruça sobre este texto às voltas de um interesse comum: Oswald de Andrade.

A poesia para os poetas. Alegria da ignorância que descobre. Pedr'Álvares.

Oswald de Andrade

Que tudo fique como as bananeiras de Minas.

Oswald de Andrade

RESUMO

Esta dissertação tem como objetivo central promover um diálogo com a tradição de pesquisa em Oswald de Andrade, em especial, no que tange à seguinte pergunta: “*é a antropofagia uma metáfora?*” Tomando essa analogia entre antropofagia e metáfora como fio condutor, procuramos, no primeiro capítulo, revisitar relevantes estudos sobre o tema, a fim de situar o ponto de partida de nossa problematização. Discutimos neste capítulo como, a partir de uma leitura geral, a crítica especializada em Oswald de Andrade frequentemente fundamenta sua interpretação da antropofagia com base em um quadro poético-teórico clássico, no qual a metáfora é reduzida à mera função representativa ou simbólica da linguagem. Segundo essa perspectiva, a metáfora seria compreendida como uma mera transposição, utilizada por Oswald de Andrade para significar algo outro do que é dito. No entanto, considerando que a arte moderna e de vanguarda trata como obsoleta a concepção de metáfora como naturalização da linguagem de representação ou simbólica, esta dissertação apresenta aqui uma desconfiança metodológica. Seria coerente que Oswald de Andrade, figura central do modernismo brasileiro, fizesse uso da metáfora a partir de um pressuposto teórico clássico? Seria possível sustentar que seu projeto estético dos anos 1920, marcado pela ruptura e experimentação, se valha de uma concepção tradicional de metáfora? A partir dessas questões, no segundo capítulo, propõe-se uma abordagem moderna para se analisar o procedimento metafórico em Oswald de Andrade. Guiados por um *insight* de Theodor Adorno, para quem a arte moderna e de vanguarda resiste a produzir significação de modo simbólico, buscaremos inicialmente consolidar a problematização desenvolvida no primeiro capítulo por meio da leitura da metáfora em chave moderna realizada por Claus Zittel. Em seguida, analisaremos referências explícitas de Oswald à metáfora durante seus trabalhos da década de 1920, cotejando-as com textos teóricos da poética modernista, em especial os de Mário de Andrade, com vistas a oferecer uma leitura da metáfora em Oswald de Andrade alinhada às inovações estéticas da arte moderna.

Palavras-chave: Oswald de Andrade, metáfora, antropofagia, modernismo.

ABSTRACT

This dissertation aims to engage with the research tradition on Oswald de Andrade, focusing especially on the question: "Is anthropophagy a metaphor?" Using the analogy between anthropophagy and metaphor as a guiding thread, the first chapter revisits key studies on the subject. It shows how most interpretations of Oswald's anthropophagy rely on a classical poetic-theoretical framework, in which metaphor is reduced to a merely representative or symbolic function of language. From this perspective, metaphor is seen as a simple transposition, used by Oswald to signify something other than what is directly stated. However, modern and avant-garde art reject this classical idea of metaphor as a tool for naturalizing representative or symbolic language. Based on this, the dissertation raises a methodological concern: Would it be coherent for Oswald de Andrade, a central figure of Brazilian modernism, to employ metaphor based on a classical theoretical model? Would it make sense to argue that his radical and experimental aesthetic project of the 1920s relies on a traditional concept of metaphor? These questions guide the second chapter, which proposes a modern reading of metaphor in Oswald's work. Following an insight by Theodor Adorno — who argues that modern art resists symbolic modes of meaning — we first consolidate the critique outlined in the first chapter using Claus Zittel's modern theory of metaphor. Then, we examine Oswald's explicit references to metaphor in his 1920s writings, comparing them with theoretical texts of modernist poetics, particularly those by Mário de Andrade. The goal is to offer a reading of Oswald's metaphor that is aligned with the aesthetic innovations of modern art.

Keywords: Oswald de Andrade, metaphor, anthropophagy, modernism.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
CAPÍTULO 1 – DO QUE SE FALA QUANDO SE FALA EM METÁFORA? AS INTERPRETAÇÕES DA ANTROPOFAGIA DE OSWALD DE ANDRADE	15
1.1 – ANTROPOFAGIA COMO METÁFORA: AS INTERPRETAÇÕES DO MANIFESTO ANTROPÓFAGO DE OSWALD DE ANDRADE	20
1.2 - AS PERSPECTIVAS DE ANTONIO CANDIDO E HAROLDO DE CAMPOS	33
1.2.1 – ANTONIO CANDIDO: FORMA LITERÁRIA E MATÉRIA SOCIAL	34
1.2.2 – HAROLDO DE CAMPOS: FUNÇÃO METALINGUÍSTICA E FUNÇÃO POÉTICA	45
CAPÍTULO 2 – UM SÍMBOLO QUE JÁ NÃO MAIS SIMBOLIZA: A METÁFORA VISTA SOB A PERSPECTIVA DA ESTÉTICA MODERNA	60
2.1 – ANALOGIAS IMEDIATAS E ASSOCIAÇÕES ALUCINATÓRIAS: A METÁFORA SEGUNDO O ESTILO DE ESCRITA MODERNA	71
2.1.1 – O ESTILO TELEGRÁFICO E A METÁFORA LANCINANTE EM MEMÓRIAS SENTIMENTAIS DE JOÃO MIRAMAR	74
2.1.2 – A TRANSPOSIÇÃO DA VIDA EM SERAFIM PONTE GRANDE	95
2.1.3 – TUDO EM ARTE É DESCOBERTA E TRANSPOSIÇÃO	105
CONCLUSÃO	123
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	125

INTRODUÇÃO

Essa dissertação propõe não propriamente um estudo sobre a antropofagia, mas sobre um de seus mais destacados sentidos, o de ser uma *metáfora*. Ao longo de nossa pesquisa, observamos que, se, por um lado, grande parte dos estudos sobre o projeto antropofágico de Oswald de Andrade assume um propósito moderno e vanguardista, por outro, notamos que não há uma discussão clara, não há uma exposição teórica convincente a respeito da função e do modo pelo qual o escritor concebeu a antropofagia *como* metáfora. Ao longo dos anos, destacou-se, por exemplo, no caso da antropofagia, uma leitura bem ampla que buscou compreendê-la como metáfora. Para a grande maioria dos críticos(as), pesquisadores(as) e intérpretes do tema, parecia, no entanto, inquestionável o fato de que a antropofagia, tal como a concebeu Oswald de Andrade no *Manifesto Antropófago* e na *Revista de Antropofagia*, constituiu-se numa espécie de *figura de linguagem* que, não possuindo valor teórico em si mesma (quer dizer, “literalmente”), deveria ser lida e interpretada simbolicamente. Deste modo, essa dissertação se propôs como objetivo central revisitar a consolidada tradição crítico-literária brasileira sobre Oswald, na tentativa de analisar o modo pelo qual, habitualmente, é entendido o procedimento metafórico.

Assim, no primeiro capítulo desta dissertação, buscaremos não apenas explicitar de que modo a antropofagia é comumente lida *como* metáfora, mas, principalmente, problematizar a leitura que identifica antropofagia/metáfora, de modo a debater os pressupostos e as consequências de se assumir previamente tal “identidade”. Dessa forma, e com o intuito de sugerir uma problematização teórica, buscaremos mostrar, através da exposição das interpretações da pesquisa especializada, que, para além das suas diferentes formas de ler e compreender a antropofagia oswaldiana, sobressai-se o fato de que, interpretada *como* metáfora, a antropofagia serviu e serve, ainda hoje, como um filtro hermenêutico inamovível, isto é, como um pressuposto evidente em si, o que acarreta um alto custo teórico para o(a) intérprete: (i) assumir o pressuposto segundo o qual a linguagem metafórica é *naturalmente* dividida em sentido próprio e sentido figurado; (ii) que a linguagem metafórica, sendo essencialmente simbólica, opera por *transposição do significado*, portanto, por *jogo de sentido*. Em outras palavras,

buscaremos mostrar que, para a pesquisa especializada aqui consultada, quando se fala em metáfora, fala-se sempre de algo cujo sentido é redutível a uma função substitutiva, simbólica, àquela em que uma palavra está no lugar de uma coisa, algo totalmente alinhado à concepção “clássica” (aristotélica) de metáfora.

A problematização que orienta este estudo é, portanto, elementar: acreditamos que não se deve tomar como óbvio o fato de que todo modo de conceber a metáfora deva prestar contas à sua concepção clássica, pois isso, direta ou indiretamente, vincularia a obra de Oswald de Andrade a procedimentos tradicionais (quer dizer, não modernos) de metáfora. Essa problematização tem uma “razão estética” que queremos tornar compreensível ao leitor e à leitora: o franco enfrentamento, pela arte moderna e pelas vanguardas, do problema da redução da busca pelo sentido (do texto, da proposta, do projeto antropofágico) à inteligibilidade do significado/significante. Afinal, por que temos que assumir de partida que a arte de Oswald só pode ser entendida dentro de um quadro antagônico entre sentido próprio e figurado? E se houver outro sentido de metáfora, pensada por uma estética que não se diz clássica, mas moderna?

Será com essas questões em mente que, no segundo capítulo, analisaremos o procedimento metafórico sob a perspectiva da estética moderna. Para isso, nos apoiaremos em um decisivo *insight* teórico de Theodor Adorno, segundo o qual o filósofo afirma que a “arte nova”, isto é, as obras de arte moderna e de vanguarda, resistem a produzir significação de modo convencional, no caso, de modo “metafórico” ou simbólico. Acreditamos ser legítimo suspeitar que Oswald de Andrade não fazia uso da metáfora em sua concepção clássica, afinal, soa-nos estranho que um artista modernista, alinhado às iniciativas estéticas da vanguarda europeia, estivesse comprometido com uma noção “conservadora” de metáfora. Talvez seja possível conceber a metáfora fora de seu sentido “clássico” e pensá-la tal como foi concebida pelas “artes novas”.

Como base teórica desta hipótese, recorreremos, inicialmente, ao livro *O cálculo estético de Assim falou Zarathustra*, do pesquisador alemão Claus Zittel, que, seguindo os passos de Adorno, lê a metáfora na ótica do que ele chama de “poliperspectivismo”, isto é, de uma relação na qual a metáfora é um recurso estético para aguçar a polissemia do próprio texto. Identificando já em F. Nietzsche um movimento refratário à ideia de linguagem como representação, tentaremos mostrar como, para Zittel, o uso (e abuso)

da metáfora em *Assim falou Zaratustra* – considerada por ele uma obra moderna – é estrategicamente pensada para se contrapor ao “natural” sentido figurado de uma palavra ou imagem literária, quer dizer, é pensada para explicitar o próprio processo metafórico como algo constitutivo e não meramente ilustrativo ou alusivo. Em última análise, para Zittel, se a metáfora moderna tem alguma pretensão de significar (já que ela não mais tem *só* essa pretensão), esse algo seria a própria linguagem no sentido de ampliar os contextos e campos semânticos (os neologismos têm aqui uma função bastante importante). Nesse contexto, a metáfora já em *Zaratustra* seria um bom exemplo de como iniciativas modernas pretendem dispensar o paradigma da representação, que opera prioritariamente a partir de um ponto de vista “simbólico”, do “duplo sentido” (literal e figurado, por exemplo). Mesmo que Claus Zittel não tenha lido Oswald de Andrade, suas conquistas teóricas no campo da metáfora nos ajudarão a consolidar a problematização referente à rápida identificação entre antropofagia e metáfora, já que nos sugere desconfiar da utilização de concepções clássicas para se analisar e interpretar iniciativas poéticas modernas.

Na continuidade do segundo capítulo iremos aos textos oswaldianos em busca de referências capazes de nos fornecer pistas de como nosso autor utiliza e concebe o procedimento metafórico, em especial, durante a década de 1920, pois essa é uma condição *sine qua non* para que um estudo da antropofagia pudesse prosseguir com mais coerência. Durante nossas pesquisas, localizamos nos textos de Oswald de Andrade duas importantes passagens que fazem referência explícita à metáfora ou ao procedimento metafórico ao longo da década de 1920: a primeira, em *À guisa de prefácio*, na obra *Memórias sentimentais de João Miramar* (1924), na qual Oswald chama atenção para a “metáfora lancinante”; e a outra em *Objeto e fim da Presente Obra*, primeiro prefácio de *Serafim Ponte Grande*, publicado em 1926, no qual Oswald diz, entre outras coisas, que “transpõe a vida” e que “tudo em arte é descoberta e transposição”. A escolha dos textos justifica-se pelo fato de que ambos contêm referências à metáfora ou ao seu procedimento e por constituírem importantes trabalhos de pesquisa e experimentação estética, algo que, embora não se reduza à pesquisa do procedimento metafórico, oferece uma perspectiva moderna para ele.

Para nos ajudar a compreender, em chave moderna, as referências oswaldiana à metáfora, recorreremos, no tópico 2.1.1, a dois exemplares textos de teoria poética moderna que nos darão sugestões de como conceber a metáfora em sentido moderno, a

saber: o *Manifesto técnico da literatura futurista*, de Marinetti, e o ensaio de teoria modernista, *A escrava que não é Isaura*, de Mário de Andrade. Ambos os textos são importantes para nós, pois, embora Oswald faça referência direta à metáfora, ele não chegou a desenvolver reflexões teóricas específicas sobre ela.

Deste modo, com o objetivo de distanciar a obra de Oswald da antiga (clássica) tradição da metáfora, veremos como tanto Mário de Andrade quanto Marinetti oferecem, através das “palavras em liberdade”, um caminho para se compreender teoricamente a metáfora não mais como transposição de sentido. Por meio das “analogias imediatas” de Marinetti e das “associações alucinatórias” de Mário, veremos como o poeta modernista não procede mais por analogias de representações/imagens, mas por analogias de sensações. Veremos como as palavras/imagens, quando usadas pelo poeta modernista, não aludem ou se referem a – “não simbolizam” – alguma realidade, mas, sim, ao próprio jogo de palavras/imagens projetadas no seu próprio espaço de representação e significação, quer dizer, na própria obra.

A partir do fundamental estudo de Mário das poéticas modernas, veremos, então, que a palavra poética não é empregada para significar, mas para evocar, para provocar uma multidão de sensações e, delas, novas associações. Em outras palavras, de acordo com Mário, o que interessa na poética modernista é a capacidade da palavra de gerar sensações e dessas se reproduzirem, não a partir de uma dada realidade, mas da sensação despertada pela analogia inicial. Nesse sentido, as metáforas modernas não dependem de uma causa extralinguística, uma realidade prévia, à qual devem fazer referência, elas não se referem à realidade, pelo contrário, *imagens evocam, como se fizessem aparecer, sensações*.

No final desta seção, nosso objetivo é o de mostrar que as metáforas modernas são formas de associações (livres) de palavras/imagens, nas quais predomina o expressivo ou o que podemos chamar também de “efeito (multi)sensorial”, isto é, a capacidade da palavra de carregar consigo uma gama de sensações sempre vivas e enérgicas. Ao dar foco à sensação, com vistas a gerar o máximo de expressão, a metáfora para a arte moderna não é mais representação (de algo), mas um procedimento poético que se materializa no próprio estilo da escrita em questão. Será a partir dessa perspectiva teórica moderna que tentaremos, então, fazer uma leitura estética daquilo que Oswald chamou de “metáfora lancinante” no prefácio de *Memórias sentimentais de*

João Miramar, compreendendo-a como elemento constituinte do estilo de composição de escrita moderna sugerido pelo autor.

Isso posto, nos dois últimos tópicos desta dissertação – 1.2.2 e 1.2.3 –, analisaremos as referências ao procedimento metafórico presente no primeiro prefácio de *Serafim Ponte Grande*, bem como os seus desdobramentos teóricos. Aqui nos interessou, inicialmente, recuperar parte do debate em torno da noção de *mimesis*, já que a referência oswaldiana à transposição parece evocar, à primeira vista, a longa discussão (também de matriz aristotélica) a respeito da *mimesis* como fundamento das artes poéticas. À tal perspectiva, aliás, nos parece se filiar parte da tradição de pesquisa em Oswald, em especial, aquela tradição crítica que lê sua obra numa chave inseparável da sua vida.

Aqui, é novamente Mário de Andrade quem nos proporciona elementos teóricos capazes de oferecer hipóteses para uma leitura moderna do procedimento metafórico. Partindo das conquistas do tópico anterior, buscamos compreender, através da resenha *Oswaldo de Andrade* e de uma carta de Mário endereçada a Raimundo Moraes, quando da publicação de *Macunaíma*, como a referência à transposição da vida pode também ser lida a partir do debate modernista em torno da metáfora. Por fim, julgamos ter construído com essa dissertação novas mediações capazes de libertar o projeto artístico oswaldiano (com destaque para o antropofágico) da metáfora em sentido clássico, oferecendo uma leitura da metáfora alinhada às inovações estéticas da arte moderna.

CAPÍTULO 1 – DO QUE SE FALA QUANDO SE FALA EM METÁFORA? AS INTERPRETAÇÕES DA ANTROPOFAGIA DE OSWALD DE ANDRADE

O perigo da palavra, como o da metáfora, reside na sua aparente clareza.

Domsich.

É amplamente conhecida a história que gira em torno da criação do *Manifesto Antropófago* e do que veio a ser chamado de movimento antropofágico. De acordo com Raul Bopp, em *Vida e Morte da Antropofagia*,¹ em uma noite, Tarsila do Amaral e Oswald de Andrade, então casados, resolveram levar um grupo de amigos a um restaurante cuja especialidade era carne de rã. Quando o garçom, entre aplausos, chegou com a esperada iguaria, Oswald se levantou e começou a tecer o elogio da rã, explicando com alta porcentagem de burla a doutrina da evolução das espécies. Citou autores imaginários para provar que a linha da evolução biológica do ser humano, na sua longa fase pré-antropoide, passava pela rã – aquela mesma rã que estavam saboreando. Tarsila, então, interveio dizendo: “com esse argumento, chega-se teoricamente à conclusão de que estamos sendo agora uns... quase antropófagos”.² A tese tomou amplitude e deu lugar a um jogo divertido de ideias. Citou-se o velho Hans Staden³ e outros clássicos da antropofagia.

Alguns dias mais tarde, especificamente em 11 de Janeiro de 1928, Tarsila e Oswald receberam Bopp no solar do casal, na Alameda Barão de Piracicaba, para o batismo de um quadro pintado por Tarsila e oferecido a Oswald como presente de

¹ BOPP, 2012.

² BOPP, 2012, p. 29.

³ “Lá vem nossa comida pulando”. O trecho faz referência a uma passagem do livro *Duas viagens ao Brasil*, no qual Hans Staden narra seu período como cativo em terras tupinambás, mais especificamente em Ubatuba, litoral norte do estado de São Paulo. O trecho encontra-se destacado na seguinte passagem: “O filho do chefe Cunhambebe me atou as pernas dando três voltas em torno delas, e com os pés presos dessa forma tive de pular pela cabana. Eles riam e gritavam: “Lá vem nossa comida pulando!”. Perguntei ao meu senhor, que para lá me levava, se o tinha feito para matar-me ali. Ele respondeu que não, que era apenas costume tratar assim os escravos estrangeiros, e eles soltaram as cordas que amarravam minhas pernas.” (STADEN, 2011, p. 63). O trecho torna-se ainda mais cômico se considerarmos a relação entre o nome do viajante e a iguaria do jantar, bem como a relação entre sua condição quando da frase citada pelo “antropófago” tupinambá e a forma de locomoção das rãs. Staden é um dos principais representantes do que se chama hoje de literatura de viajante ou, de acordo com o trecho de Bopp, de clássicos da antropofagia, entre os quais se encontram também André Thevet, Jean de Lery, entre outros. De acordo com Eduardo Bueno, foi Paulo Prado quem presenteou Oswald, Bopp e Tarsila com o livro.

aniversário.⁴ Encantados diante do quadro, os três discutiram sobre o nome que dariam àquela figura “plantada na terra”.⁵ Influenciada pelos acontecimentos do jantar e pela sensação que o quadro lhe causara, Tarsila foi, então, consultar seu dicionário de língua geral de Antonio Ruiz de Montoya e, buscando referências, sugeriu: *Abaporu* – “homem que come gente”.⁶

Encantados diante daquele “antropófago”, sugeriu-se (não se sabe se por Oswald, por Bopp ou pelos dois) fazer um movimento em torno daquele quadro. Sairia daí a inspiração e o ensejo para o *Manifesto Antropófago* e para a *Revista de Antropofagia*.⁷ Tarsila dá um bom resumo dos acontecimentos na *Revista Anual do Salão de Maio*, em 1939. Em suas palavras:

o Movimento Antropofágico teve sua origem numa tela minha que se chamou “*Abaporu*”: uma figura solitária, monstruosa, pés imensos, sentada numa planície verde, o braço dobrado, repousando num joelho, a mão sustentando o peso-pena da cabecinha minúscula. Em frente um cacto explodindo numa flor absurda [...] ele sugeria a criatura fatalizada, presa à terra com seus enormes pés pesados. Um símbolo. [...] Oswald e Raul chocados, ambos diante do quadro, contemplaram-no longamente [...] imaginativos, sentiram que dali poderia surgir um grande movimento intelectual.⁸

⁴ Nascido em 1890, Oswald estava, naquele momento, completando 38 anos.

⁵ Diz-se que, ao verem o quadro, ambos ficaram admiradíssimos e disseram que lhes pareciam o próprio homem plantado na terra. (AGUILLAR, 2011, p. 281)

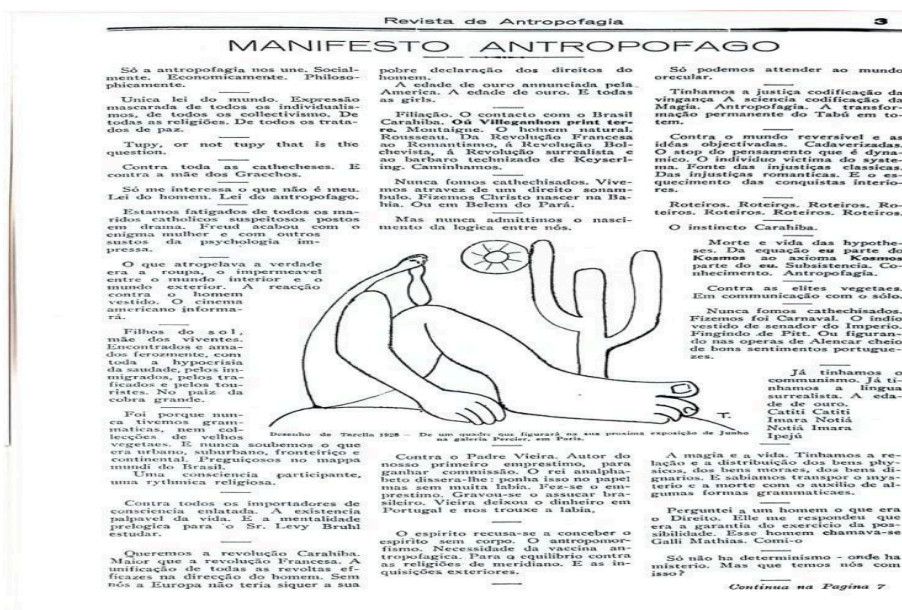
⁶ De acordo com Gonzalo Aguilar: “é curioso o título porque não é nada descritivo: não há, na imagem, nenhum homem que come. Antes, a figura retratada não tem boca, mas nem sequer tem rosto.” (AGUILLAR, 2011, p. 281)

⁷ A *Revista de Antropofagia* teve suas tiragens realizadas de maio de 1928 a agosto de 1929. Dividiu-se em duas fases, ou duas “dentições”. A primeira, contendo 10 números editados mensalmente, foi de maio de 1928 a fevereiro de 1929. A segunda, limitada a uma página do jornal *Diário de São Paulo*, obteve 16 publicações, encerrando-se em primeiro de agosto de 1929. De acordo com Augusto de Campos, foi, juntamente com a *Klaxon*, a revista mais característica e representativa do modernismo brasileiro. Ao longo dos 10 números da sua primeira dentição, foram lançados textos como o *Manifesto Antropófago*, de Oswald de Andrade; trechos do *Macunaíma*, de Mário de Andrade; trechos de *Cobra Norato*, de Raul Bopp; bem como o poema *No meio do caminho*, de Carlos Drummond de Andrade, entre outros. Oswald, em entrevista a Frederico Bueno em 1953, comentou sobre a *Revista*: “A *Revista* não foi uma, foram duas. A primeira, em cuja supervisão ficara Alcântara Machado, surgiu com um caráter eclético, que, desnecessário dizer, desagradou profundamente parte de nosso grupo. Fugia completamente à sua finalidade precípua, exibindo artigos assinados por colaboradores de todas as espécies e matizes. [...]. Foi aí que resolvemos tomar de assalto o suplemento do *Diário de S. Paulo*, jornal dirigido então pelo Rubens do Amaral. E à inteira revelia da direção do órgão, que ignorava completamente nossas atividades “subversivas”, conseguimos trazer à luz uns oito números [Oswald erra, na verdade foram o dobro disso], que tinham, em essência, o verdadeiro sentido do movimento antropofágico.” (ANDRADE, 2008, p. 336)

⁸ AMARAL, Tarsila do. *Pintura Pau-Brasil e antropofagia*. Revista anual do salão de maio. n. 1, 1939, pp. 41-42.

É assim que, no dia 01º de Maio de 1928, pouco menos de quatro meses depois de receber o *Abaporu* de presente, Oswald de Andrade apresentava ao mundo seu *Manifesto Antropófago*, no primeiro número da primeira denteição da *Revista de Antropofagia*, contendo 52 aforismos, separados por um traço horizontal, com uma estrutura fragmentária, repleta de máximas, refrãos, alusões, citações e paródias, que giram em torno de um núcleo comum constituído pelas noções de *antropofagia* e *devoração*. Estava oficialmente inaugurada a “primeira fase” da antropofagia.⁹

Figura 1 – *Manifesto Antropófago*



⁹ Para os fins desta dissertação, chamaremos de “primeira fase” da antropofagia o curto período que abrange a existência da *Revista de Antropofagia*, que vai de maio de 1928 a agosto de 1929. Dessa forma, distanciamos-nos parcialmente da cronologia estabelecida, por exemplo, por Roberto Fernandez Retamar, para quem é preciso distinguir duas visões, ou duas “encarnações”, da antropofagia: uma que, vinculada às vanguardas europeias, vai de 1924 (com o *Manifesto da Poesia Pau-Brasil*) até, aproximadamente, 1930 (quando o grupo que participava da *Revista de Antropofagia* se dissolve); e outra, desenvolvida após o abandono de Oswald da militância comunista em 1945, que se formula, na visão do intérprete, como uma filosofia lírica e utópica, caracterizada principalmente pela tese de candidatura à livre docência da Universidade de São Paulo, *A crise da filosofia messiânica*. Para Retamar, o primeiro momento é o que conheceria maior difusão, oferece maior originalidade e visa, sobretudo, às artes e às letras. (RETAMAR, 2011, p. 325). Para Benedito Nunes, que também se debruça sobre essa divisão da antropofagia no texto *Antropofagia ao alcance de todos* (1990), a “primeira fase” do movimento seria a única diretamente modernista, enquanto os escritos tardios seriam já “pós-modernistas”, embora aparecessem, para Nunes, como um “resíduo intelectual” da primeira fase.

¹⁰ Presente na página 3 (três) do primeiro número da *Revista*, o *Manifesto* possui como imagem central em seu *layout* tipográfico a ilustração do *Abaporu* de Tarsila de Amaral (que só seria exposto ao grande público no final do mesmo ano, em Paris). De acordo com Haroldo de Campos, “não se trata de ilustração decorativa, mas de figura intrinsecamente vinculada ao processo formativo do texto, fornecendo uma co-informação no nível visual, solidária à mensagem verbal desse mesmo texto”. (CAMPOS, 1974, p. 41). Vale destacar também que, no âmbito da forma, há uma “quebra” na leitura do *Manifesto*, que se divide em “duas partes”: a primeira (representada acima), presente na página 3 (três), continua apenas na página 7 (sete) da mesma edição. Esses “detalhes” são importantes, pois modificam

Ao longo dos anos, notabilizou-se uma leitura geral da antropofagia oswaldiana que, associando-a à antropofagia ritual dos indígenas da costa brasileira, busca compreendê-la enquanto *figura de linguagem*, comumente interpretada como uma devoração simbólica das técnicas e da cultura estrangeira e a consequente transformação e absorção das forças e qualidades desse “outro” devorado às particularidades locais e ao “corpo” do devorador.¹¹

A partir dessa leitura, tornou-se lugar comum na pesquisa sobre a antropofagia de Oswald de Andrade dizer que ela, bem como a noção de devoração, são *metáforas*. Significa dizer que para a grande maioria dos críticos, comentadores, pesquisadores e intérpretes do tema parece certo e indubitável o fato de que a leitura da antropofagia, tal qual a construiu Oswald no *Manifesto Antropófago* e na *Revista de Antropofagia*, constituiu-se numa espécie de dispositivo retórico, um *tropo*, que, não possuindo qualquer valor teórico em si mesmo, deveria ser lido e interpretado simbolicamente como única forma capaz de acessar os conteúdos de verdade de sua iniciativa.

No entanto, ao percorrer a já extensa bibliografia secundária sobre o tema e sobre o autor, pouco se discute o porquê dela ser uma metáfora. Ou seja: nota-se que, se por um lado, a grande maioria dos estudos assume, a partir daquela interpretação geral, que o sentido mais fundamental da antropofagia deve se orientar pela função metafórica daquelas duas noções (antropofagia e devoração), por outro, essas pesquisas, em geral, não fundamentam, nem justificam o que propriamente se entende e do que propriamente se trata quando se denomina antropofagia e devoração como metáforas. Parece que, à tradição de pesquisa especializada, basta a simples afirmação de que o são, como se fosse evidente o seu significado e sua atuação dentro da obra artística oswaldiana.

Por isso, nesta dissertação, e em especial, neste primeiro capítulo, torna-se primordial não apenas explicitar de que modo a antropofagia é comumente lida como

substancialmente a experiência de leitura do *Manifesto*. Se nos atentarmos bem, veremos que esses elementos passam despercebido nas atuais reproduções do texto, o qual é comumente reproduzido de forma contínua, sem os traços horizontais que separam os aforismos, sem o negrito que acompanha algumas palavras e, mesmo, sem o *Abaporu* no centro. Além disso, para uma análise completa do texto, deve-se considerar o formato jornalístico em que foi originalmente publicado, fato que influencia tanto a linguagem empregada quanto a diagramação do texto no espaço da página. Fonte: Revista de Antropofagia: 1º e 2º edições. (fac-similar). São Paulo: Abril, Metal Leve, 1975.

¹¹ AZEVEDO, 2012; CAMPOS, 1974; CANDIDO, 2008; FONSECA, 2008; LIMA, 2012; NUNES, 1990. Algumas páginas adiante, exploraremos e especificaremos melhor essa leitura geral. Os autores aqui mencionados representam apenas alguns dentre os muitos estudiosos que, se não leem a antropofagia deste modo, pelo menos partem dessa leitura para contrapô-la.

metáfora, mas principalmente se torna imperioso debater os pressupostos e o alcance que tais leituras da noção de metáfora possuem, a fim de *problematizar a suposta identidade entre antropofagia e metáfora*.

Há, contudo, um problema de fundo que essa dissertação precisa enfrentar desde já: se, como dito, as pesquisas especializadas, em sua maioria, não se preocupam em elaborar ou especificar uma teoria da metáfora para subsidiar e embasar suas compreensões da antropofagia, como essa dissertação deve proceder? Ela não deve proceder a um estudo das teorias da metáfora, o que seria, antes de tudo, inexequível para o tempo e espaço de uma dissertação e, também, pouco útil, dada a amplitude do tema. Seria bem possível que, ao adentrar no debate sobre as teorias da metáfora, ampliássemos tanto o escopo da nossa pesquisa que quando desejássemos voltar para o que nos é particular, já não fosse mais possível. Contudo, bastaria falar que a antropofagia é metáfora e, como num passe de mágica, toda a parte preliminar da pesquisa sobre antropofagia que a concebe como “sentido figurado” já estaria pronta, preparada? Achamos também que não.

Se os intérpretes, apesar de trabalharem com uma identidade entre antropofagia e metáfora, comumente não propõem uma justificativa teórica preliminar de metáfora, como podemos interpretar essa lacuna? Seria importante saber, pois nessa lacuna estão os pressupostos interpretativos da antropofagia; mais que isso, estão aí as raízes da tradição de estudo sobre o tema. Buscar, portanto, as razões dessa identidade autoevidente nos interessa sobremaneira.

É a partir desse contexto que o título desse primeiro capítulo se apresenta para nós como questão-guia: afinal, do que se fala quando se fala da antropofagia *como* metáfora? Quando se fala em antropofagia, o que a pesquisa especializada, em geral, está presumindo ser “metáfora”? Que pressupostos interpretativos estão presentes na assumida identidade entre antropofagia e metáfora? Que interpretações são essas?

Será com essas questões em mente que nosso objeto de estudo e ponto de partida se deixa mostrar: com o intuito de sugerir uma problematização teórica, este primeiro capítulo não focará “a obra” de Oswald de Andrade, mas, sim, as interpretações amplamente aceitas no meio acadêmico acerca da noção de antropofagia, retiradas, em especial, do *Manifesto Antropófago* e especificamente daquelas interpretações que, partindo da perspectiva geral que expomos acima, dizem que a antropofagia deve ser,

inicialmente, compreendida em sentido figurado, procedimento que, em si, não possui qualquer valor teórico, pois este estaria antes naquilo que ela *simboliza*, naquilo que ela *representa*. Por isso, julgamos ser pertinente tomar como primeiro objeto de pesquisa os responsáveis diretos por essa identidade supostamente evidente entre antropofagia e metáfora: os intérpretes.

1.1 – ANTROPOFAGIA COMO METÁFORA: AS INTERPRETAÇÕES DO *MANIFESTO ANTROPÓFAGO* DE OSWALD DE ANDRADE

As pessoas sem imaginação estão sempre querendo que a arte sirva para alguma coisa.

Paulo Leminski.

Uma vez exposto o objeto de pesquisa deste presente capítulo, é necessário agora apresentarmos as interpretações que o exemplificam. Como dissemos, ao longo de nossa pesquisa observamos que a tradição de pesquisa da antropofagia de Oswald de Andrade assume, como condição prévia de análise, a identidade entre antropofagia e metáfora, ou seja, parece não haver qualquer dúvida que a antropofagia, tal como a formulou Oswald no *Manifesto Antropófago* e na *Revista de Antropofagia*, é uma metáfora, um derivado retórico empregado para, no fundo, representar uma iniciativa artística bem ambiciosa e inovadora.

Essa certeza, por sua vez, reflete, em grande parte das pesquisas, uma ausência teórica de discussão acerca do uso de uma “antiga” mediação retórica (a metáfora) para se compreender uma “inovadora” iniciativa artística (a antropofagia). Parece que basta a afirmação que a antropofagia é uma metáfora e uma vez dita constroem-se, cada um a seu modo, suas interpretações e leituras sobre *o que ela representa*. Daí ser importante refazermos a pergunta inicial deste capítulo: afinal, do que se fala quando se fala em antropofagia como metáfora? A seguir, iremos aos intérpretes para responder essa pergunta e mostrar de que modo há, para a tradição de pesquisa da antropofagia oswaldiana, uma identidade subjacente entre antropofagia e metáfora e como, em geral, partem dessa identidade para construir suas leituras e suas teorias.

Problematizar esse “ponto arquimediano” será útil justamente para problematizar, de modo geral, as interpretações que assumem tal identidade. É claro que nosso estudo reconhece como parcial o catálogo de interpretações aqui apresentado. Não se pretende supor possível ler a totalidade dos estudos sobre a antropofagia, para, então, induzir resultados quantitativos. A ideia é outra: com a imagem do ponto arquimediano queremos dizer que qualquer interpretação que se baseie nessa identidade poderia ser aqui examinada.

Nessa perspectiva, talvez fosse até mais aconselhável começarmos por estudos que, aparentemente, poderiam ser lidos como exceções, quer dizer, estudos que procuraram apresentar uma teoria da metáfora capaz de fundamentar e justificar o sentido da antropofagia oswaldiana. Esse é o caso, por exemplo, do artigo de Patrícia Lavelle, no qual, já o título sugere a consciência do problema: *Perspectivas para uma metaforologia da antropofagia*.¹² Nele, Patrícia Lavelle busca, num trabalho bastante interessante, aplicar a teoria da metáfora de Blumenberg à antropofagia oswaldiana a partir de uma relação entre a noção de “rosto do mundo”¹³ e o que ela considera ser a representação mesma da antropofagia: “uma metáfora *que nos remete à pluralidade e à alteridade cultural no interior da ideia de cultura e identidade cultural*.”¹⁴

Considerando aquela leitura geral que expomos no início do capítulo e que está presente em grande parte das interpretações a respeito do *Manifesto Antropófago*, para a autora, a antropofagia oswaldiana “nasce da *transposição metafórica*”¹⁵ da imagem do

¹² LAVELLE, 2019.

¹³ Retirada de Montaigne, a noção de “rosto do mundo” designa um conjunto de hábitos, crenças e costumes que formam o mundo de cada cultura, isto é, que constituem o “rosto” sob o qual o mundo aparece numa dada cultura. A partir desse contexto, Blumenberg propõe que a noção de “rosto do mundo” fornece a metáfora correspondente à própria construção metafórica. Nas palavras de Lavelle: “De acordo com a teoria da não-conceitualidade, a análise da construção metafórica permite se orientar na simbolização disseminada de um mundo humano, onde não apenas as palavras, mas também as coisas tem uma significância que não se esgota com sua objetivação e pode ser compreendida metaforicamente como a exigência de lhes conferir um ‘rosto’.” (LAVELLE, 2019, p. 139). Ou seja, compreender a metáfora como “rosto do mundo” significa atribuir significação a um conjunto de elementos do mundo.

¹⁴ LAVELLE, 2019, p. 140 [cursivo nosso].

¹⁵ A noção de **metáfora como transposição** tem em Aristóteles seu mais famoso teórico. Em termos gerais, ele define, na *Poética*, a metáfora como transferência de sentido, passagem de um sentido, numa palavra, para outro que até então fora empregado. A definição, presente em 1457b, merece ser exposta integralmente aqui: “Todo nome é ou corrente, ou estrangeiro, ou uma metáfora, ou um ornamento, ou é inventado, ou alongado, ou abreviado, ou alterado. Chamo ‘nome corrente’ aquele que é utilizado por cada um de nós; ‘estrangeiro’ aquele que é utilizado pelos outros, de tal modo que o mesmo nome pode ser, evidentemente, corrente ou estrangeiro, mas não para mesma pessoa [...]. Metáfora é a designação de uma coisa mediante um nome que designa outra coisa, (transporte) que se dá ou do gênero para espécie, ou da espécie para o gênero, ou da espécie para a espécie, ou segundo uma relação de

ritual guerreiro canibal, praticado pelos indígenas que habitavam a costa brasileira,¹⁶ para uma reflexão sobre a identidade cultural no horizonte de um projeto periférico de modernidade literária.”¹⁷ Em suas palavras, “Oswald concebe, efetivamente, uma *metáfora* capaz de *substituir* a da ‘raiz’ com o objetivo de pensar o que os escritores modernistas chamavam de brasilidade, isto é, a ‘essência’ cultural nascente bastante indeterminada do Brasil e dos brasileiros.”¹⁸

Pressupondo uma linha contínua, na qual a antropofagia já estaria esboçada no *Manifesto da Poesia Pau Brasil*,¹⁹ ao menos no que diz respeito a uma noção de

analogia. (ARISTÓTELES, 2015, p. 169 [original: 1457b]). Neste contexto, a palavra metáfora significa, então, “transportar”, “levar para outro lugar”, e refere-se à utilização de uma palavra a partir de uma significação “imprópria”, “não-corrente”, não habitual. Na nota a esta passagem, o tradutor Paulo Pinheiro registra o seguinte: “a metáfora (termo que significa transporte, transposição) é a atribuição, a uma coisa, de um nome que lhe é estrangeiro, que pertence a outra coisa, isto é, a designação de um objeto mediante uma palavra que designa outro objeto.” (ARISTÓTELES, 2015, p. 169). Vale destacar que, a partir da tradição dos retóricos latinos, a transposição metafórica seria colocada dentro de uma classificação que se caracterizou denominar “tropos”. Entende-se por tropos dispositivos linguísticos que se caracterizam pela transferência ou transposição do significado “natural”, “usual” de uma palavra ou ideia para uma significação figurada, “artificial”. Daí a metáfora, desde então, ser considerada uma “figura de linguagem”, “figura de discurso” ou “figura de significação”. A transposição metafórica caracteriza-se, assim, pelo transporte, pela substituição de um nome próprio, corrente, literal, por um termo estrangeiro, figurado, não-literal. Deste modo, uma vez deslocado o sentido literal ou corrente para o figurado, artificial, metáfora significa um processo que busca dizer algo significando outro, designando, assim, uma operação de transposição de sentido, de deslocamento de significado do representante.

¹⁶ Este parece ser o ponto de partida da tradição de leitura do *Manifesto Antropófago* para compreender a antropofagia oswaldiana como uma atitude metafórica. Como transposição de sentido, a antropofagia oswaldiana representaria um deslocamento da antropofagia em sentido literal, quer dizer, que aquilo que a palavra “representa” supõe a compreensão simbólica de seu significado. Em outras palavras, a antropofagia consistiria, de início, numa transposição do seu sentido usual - um ritual tupinambá - para um não-literal, não-próprio, sentido único que poderia dotar a iniciativa artística de valor teórico.

¹⁷ LAVELLE, 2019, p. 140. [cursivo nosso].

¹⁸ Idem [cursivo nosso].

¹⁹ É interessante observar e ressaltar que, neste ponto, Lavelle se coloca dentro de uma tradição de interpretação da antropofagia que a entende como uma espécie de decorrência do *Manifesto da Poesia Pau-Brasil*, lançado em 1924. Para essa tradição, a noção de devoração das técnicas e da cultura estrangeira, e a consequente absorção e assimilação dessas à realidade brasileira, já se encontrariam esboçadas no *Manifesto* de 1924 e teriam sido “radicalizadas” pelo *Manifesto* de 1928. Parece-nos que a base dessa interpretação encontra-se numa passagem do primeiro *Manifesto*, na qual se lê: “Temos a base dupla e presente – a floresta e a escola. A raça crédula e dualista e a geometria, a álgebra e a química logo depois da mamadeira e do chá de erva doce[...]. Tudo digerido.” (ANDRADE, 2021, pp. 624-625). É a partir desse trecho que os intérpretes buscam associar os dois manifestos. Assim, para Benedito Nunes, “nesse documento básico do nosso modernismo, já estaria uma apreciação da realidade sociocultural brasileira. Enquanto o *Manifesto Antropófago* traria um diagnóstico dessa realidade.” (NUNES, 1990, p. 6). Para Jorge Schwartz: “Escrito em forma poética, o *Manifesto Pau-Brasil* já traz em si a proposta do movimento antropofágico: assimilar as qualidades do inimigo estrangeiro para fundi-las com as nacionais.” (SCHWARTZ, 1991, p. 135). No entanto, de acordo com Eduardo Sterzi, “para se compreender o alcance da obra de Oswald, é preciso fazer um trajeto contrário àquele percorrido por tantos de seus leitores [...] que costumam ver a antropofagia como uma espécie de nova versão de *Pau-Brasil*, ou seja, costumam interpretar os postulados antropofágicos em termos de uma simples inversão da balança comercial das colônias: exportadoras de matéria-prima e importadoras de

identidade que não se funda sobre um conjunto de elementos positivos e definíveis, mas sobre uma função complexa de retomada, assimilação e transformação, isto é, como “devoração” dos materiais culturais mais diversos sempre prontos para acolher e se relacionar com a alteridade, Lavelle defende que esses elementos se radicalizariam no *Manifesto Antropófago*.

De acordo com ela, “reconstruída a partir dos relatos de viajantes europeus do século XVI e do ensaio *Dos Canibais* de Montaigne, a imagem do ritual antropófago coloca o problema da cultura em geral e da identidade cultural brasileira em particular.”²⁰ Para a autora, “com esta metáfora [antropofagia], Oswald procura transformar o tabu, o interdito do canibalismo ameríndio, em totem, isto é, em símbolo de uma identidade sociocultural.”²¹ Transformando a função do ritual em função teórica (devorar *enquanto metáfora*), “Oswald descarta uma compreensão da identidade como fundação ou origem comum para fazê-la assentar sobre um gesto que implica a historicidade da relação com o outro”.²²

Como conclusão, Lavelle deixa transparecer uma característica teórica do debate sobre metáfora que nos é fundamental: diz que “trata-se, então, da metáfora de um gesto ou de uma prática: a antropofagia é um fazer que coloca em cena a historicidade da relação à alteridade [...]. Correspondendo a uma *representação funcional*, a metáfora da antropofagia *apresenta* a pluralidade implicada no próprio conceito de cultura”.²³ Aqui, a equação clássica (aristotélica) segundo a qual a metáfora, para representar adequadamente o fato sobre o qual se fala, deve deslocar, transpor o sentido literal, o

produto, transformariam os produtos metropolitanos em novas matérias primas e, a partir do seu reprocessamento, dariam ao mundo novos produtos marcados pela originalidade da situação pós-colonial” (STERZI, 2022, p. 32). Na continuação da sua escrita, ele chama a atenção para um fato que só recentemente passou a ser questionado pela tradição de pesquisa oswaldiana, a saber, de que “se relermos o *Manifesto Antropófago* ou qualquer outro texto oswaldiano sobre a antropofagia, impressiona a falta de referência a esse jogo de importação-exportação que obsedou a crítica, muitas vezes nos termos ainda mais errôneos de uma ingestão do corpo cultural estrangeiro para a formação de um corpo nacional [...]”. (STERZI, 2022, p. 33). Nesse ponto, concordamos com Sterzi, afinal, não há uma passagem sequer no *Manifesto Antropófago* que faça referência à leitura da antropofagia como uma devoração, assimilação e transformação simbólica do devorador para formação de um corpo nacional.

²⁰ LAVELLE, 2019, p. 144.

²¹ Idem. É digno de nota como o texto de Lavelle nos possibilita associá-lo e referenciá-lo a diversos lugares-comuns da interpretação da antropofagia. Essa passagem, ora citada, que encontra sua ressonância em dois trechos do *Manifesto*, e parece refletir o livro *Totem e Tabu*, de Freud, é comumente interpretada como se a intenção de Oswald ao escrevê-lo fosse transformar o tabu, isto é, a imagem da antropofagia, a devoração, em totem, quer dizer, em símbolo, em “representação-mito” da identidade sociocultural nacional. Para mais leituras desse tipo veja: NUNES, 1990; AZEVEDO, 2012.

²² LAVELLE, 2019, pp. 146-148.

²³ LAVELLE, 2019, p. 148. [cursivo nosso].

sentido habitual, é bem perceptível.²⁴ A antropofagia é a palavra que “representa” uma ideia: a verdadeira autoimagem, a “face” autêntica do universo cultural brasileiro.

Apesar de buscar, de modo inovador, uma fundamentação da noção de metáfora, essa perspectiva de Lavelle tem lastro em uma ampla tradição crítico-literária brasileira e adota um sentido bem tradicional (conservador) de metáfora. O livro *Antropofagia hoje? Oswald de Andrade em cena*,²⁵ talvez um dos maiores compêndios de ensaios acerca da antropofagia, oferece-nos diversos exemplos de interpretações da antropofagia em chave semelhante. De fato, para a maioria dos colaboradores da coletânea, a antropofagia deve ser considerada uma metáfora, uma transposição de sentido do ritual antropófago indígena, que, por um lado, busca ilustrar, representar e substituir o debate sociocultural brasileiro e, por outro, busca alternativas para se pensar novas formas de relação com a alteridade, contrariando aquelas instituídas pela modernidade europeia. Nesse sentido, João Almino, por exemplo, afirma que existe no *Manifesto* uma rica metáfora que serviu para animar parte do debate cultural no Brasil. Para o autor, “a antropofagia está obcecada pelo tema da identidade cultural nacional, a partir de um nós”,²⁶ e complementa que a metáfora da antropofagia *indica* que o que nos une é o outro, o fato dele existir e de querermos devorá-lo. Evando Nascimento acredita que, “a despeito de qualquer factualismo grosseiro, é evidente que a antropofagia só pode ser lida como metáfora ou simbologia complexa, aporética, inextrincável, para compreensão daquilo que se chamava o papel do intelectual no Brasil”.²⁷ Para Nascimento, com a metáfora da antropofagia, “Oswald convida a *intelligentsia brasileira* a repensar a relação com o antigo colonizador, lidando de outro modo com as informações artísticas e culturais que chegavam do exterior.”²⁸ E que “é em nome do Matriarcado de Pindorama²⁹ que Oswald acaba defendendo o *modus vivendi* antropofágico, que inclui uma ética, uma política, e mesmo uma estética, contra a

²⁴ Ver nota 15.

²⁵ CASTRO ROCHA & RUFINELLI, 2011.

²⁶ ALMINO, 2011, p. 55.

²⁷ NASCIMENTO, 2011, p. 344 [cursivo nosso].

²⁸ NASCIMENTO, 2011, p. 334.

²⁹ A noção de ‘Matriarcado de Pindorama’ refere-se, nas leituras da pesquisa em geral, a dois vetores: um que, apontando para trás, buscaria reconstituir o que seria os ‘vestígios erráticos’ do mundo da vida antropófaga – um mundo ainda matriarcal – e outro que, apontando para frente, buscaria constituir-se numa nova forma de organização do Ocidente – como oposição ao patriarcado. Desenvolvida por Oswald principalmente no seu ensaio filosófico de 1950, *A crise da filosofia messiânica*, esse termo ganhou diversas e profundas leituras ao longo do tempo, o que tornaria inviável explorá-las aqui por questões de tempo e espaço. Para mais informações ver: ANDRADE, 1990; NUNES, 1990.

herança patriarcal repressiva.”³⁰ Só para ficarmos com mais uma colaboradora da coletânea, Vera Follain afirma que, na antropofagia, “o ritual antropófago indígena é recuperado como metáfora de uma visão de mundo não excludente; a devoração implicaria o reconhecimento dos valores do outro”,³¹ e que, para se compreender a antropofagia, é necessário considerá-la no interior do projeto de construção de uma cultura brasileira autônoma.³²

Benedito Nunes, um dos principais nomes de pesquisa da antropofagia no Brasil, também prestou reverência à leitura que pressupõe uma autoevidente identidade entre antropofagia e metáfora. Em *O retorno à antropofagia*,³³ Benedito Nunes afirma que a “antropofagia foi responsável por *transportar* para o campo das ideias políticas e sociais o espírito de insurreição artística e literária do modernismo.”³⁴ Na sua visão, “os nossos antropófagos foram críticos da cultura, da sociedade e da história brasileira, e chegaram ao problema político pelo ideal utópico da renovação da vida em sua totalidade.”³⁵ Explorando de modo mais amplo essa apreciação que faz da antropofagia,³⁶ em *Antropofagia ao alcance de todos*,³⁷ o autor é enfático:

[...] como símbolo da devoração, a antropofagia é a um só tempo metáfora, diagnóstico e terapêutica. Metáfora orgânica inspirada na cerimônia guerreira da imolação pelos tupis do inimigo valente apresado em combate, englobando tudo quanto devíamos repudiar, assimilar e superar para a conquista de nossa autonomia intelectual. Diagnóstico da sociedade brasileira como sociedade traumatizada pela repressão colonizadora. E remédio

³⁰ NASCIMENTO, 2011, p. 338. É interessantíssimo como essa passagem relega a construção artística e estética da antropofagia a segundo plano. Fica explícito nessa passagem que, para Evando Nascimento (mas não apenas para ele!), dentre as intenções de Oswald para com seu *Manifesto*, o material estético estaria sempre a serviço de uma ética ou de uma estratégia teórico-política. Para exemplificar o que estamos falando, segundo Sterzi, por exemplo, “mais do que uma teoria estrita e restritamente literária ou artística, o que temos ali [no *Manifesto Antropófago*], desde o início, é uma verdadeira e inovadora ontologia política.” STERZI, 2022, p. 16.

³¹ FOLLAIN, 2011, p. 394.

³² FOLLAIN, 2011, p. 289.

³³ NUNES, 2011.

³⁴ NUNES, 2011, p. 383 [cursivo nosso].

³⁵ NUNES, 2011, p. 384.

³⁶ Em outras passagens de *O retorno à antropofagia*, Benedito Nunes explora um pouco mais essa apreciação. Para ele: “a antropofagia foi um diferenciador político, descompartmentou a atividade literária e artística, pondo-a em conexão com a existência social como um todo” (NUNES, 2011, p. 384). Vale destacar que talvez tenha sido a leitura de Nunes uma das principais responsáveis por uma fecunda interpretação da antropofagia política e eticamente fundada. Sendo um dos primeiros críticos a enfrentar seriamente a obra oswaldiana, é possível observar traços da apreciação de Nunes em Evando Nascimento, bem como em Jorge Schwartz, para quem a antropofagia “representa uma das estratégias mais originais elaboradas na América Latina para resistir aos inevitáveis processos de colonização” (SCHWARTZ, 2011, p. 254).

³⁷ NUNES, 1990.

drástico, salvador, que serviria de tônico reconstituente para a convalescença intelectual do país.³⁸

E arremata assim:

é preciso considerar no *Manifesto Antropófago* a ocorrência de *múltiplos significados*, e ter em mente que a palavra antropófago, ora emocional, ora exortativo, ora referencial, faz-se nesses três modos da linguagem e em duas pautas semânticas, uma etnográfica, *que nos remete às sociedades primitivas*; outra histórica, da sociedade brasileira, à qual extrapola como prática de rebeldia individual, dirigida contra os seus interditos e tabus, o rito antropófago da primeira.³⁹

Para Bruna Della Torre de Carvalho Lima, na sua dissertação, *Vanguarda do atraso ou atraso da vanguarda? Oswald de Andrade e os teimosos destinos do Brasil*, publicada posteriormente em livro, a antropofagia “*serve de metáfora* para um processo de formação cultural, cujo fim está em superar a polaridade importado e local”,⁴⁰ a antropofagia oswaldiana seria, então, “*a solução para os problemas da vida nacional*”,⁴¹ pois, “*acabaria com o problema da cópia e seria antídoto para a moral conservadora*”.⁴² Já no final da sua dissertação, ela conclui que

a antropofagia *se refere a* uma condição nacional específica [...] ela *remete à* noção de herança e formação. O que ela nos sugere é que a nossa construção é atravessada por um processo geral, traduzido e compreendido a partir da percepção da cópia, que, contudo, sofre um processo de deglutição ao penetrar a realidade tupiniquim.⁴³

Nos bancos de dados de estudos acadêmicos (dissertações, teses e artigos científicos) consultados pela nossa pesquisa, talvez a dissertação de Ana Beatriz

³⁸ NUNES, 1990, p. 15.

³⁹ NUNES, 1990, p. 16 [cursivo nosso].

⁴⁰ LIMA, 2012, p. 88 [cursivo nosso]. A interpretação de Lima, a respeito da antropofagia como “*superação da polaridade importado/local*”, reflete uma consolidada linhagem de interpretação da antropofagia que tem, certamente, como principal representante o crítico Antonio Candido. Para essa tradição hermenêutica, a antropofagia figura como uma metáfora operatória que, ao articular a lógica entre o particular e o universal, visaria resolver os impasses do que até então se configurava como contraditório e antagônico – especialmente nas noções de importado/local, nacional/cosmopolita, primitivo/civilizado. Para mais informações sobre o tema ver: CANDIDO, 2008. Nós também exploramos esta linha interpretativa na monografia: PEREIRA, 2022.

⁴¹ LIMA, 2012, p. 94 [cursivo nosso].

⁴² LIMA, 2012, p. 94.

⁴³ LIMA, 2012, p. 119 [cursivo nosso].

Azevedo, *Antropofagia: Palimpsesto selvagem*,⁴⁴ possa dar uma clara dimensão das consequências teóricas ao assumir previamente a identidade entre antropofagia e metáfora, tornada uma mediação comum para se interpretar trechos do *Manifesto Antropófago*. Após introduzir sua interpretação da antropofagia, considerada por ela como “um novo paradigma”, a autora, passando pelos 52 aforismos do *Manifesto*, oferece uma interpretação para cada um deles. De acordo com Azevedo, todos oferecem um significado não literal e, portanto, possuem alguma referência semântica, um “sentido”, para além do que é textualmente dito.

Assim, na sua interpretação, quando se lê no *Manifesto*: “Só me interessa o que não é meu”, isso deveria ser lido metaforicamente como referência à questão da alteridade e da relação com o outro.⁴⁵ Quando Oswald diz: “O que atropelava a verdade era a roupa [...]”, para ela, ele estaria conotando uma reação contra o “homem vestido”, isto é, contra a civilização judaico-cristã burguesa, vestida e opressora;⁴⁶ já a frase: “Contra todos os importadores de consciência enlatada”, significaria uma resistência, a intenção de se colocar contra a cópia, contra a importação de ideias e costumes de uma mentalidade colonizada.⁴⁷ Por último, só para darmos mais um exemplo, quando se encontra no *Manifesto* a repetição, sete vezes seguidas, da palavra “Roteiros”, para Azevedo, o vocábulo seria nada mais nada menos do que “representante” da ideia de

⁴⁴ Assim como a dissertação de Bruna Della Torre Lima, a de Ana Beatriz Azevedo também foi publicada posteriormente em livro. Aclamado pela crítica, o livro contém um prefácio escrito por Eduardo Viveiros de Castro que propõe uma abordagem da antropofagia não como metáfora, mas como conceito filosófico, que vale ser brevemente exposto aqui: “Já o disse alhures, repito aqui: Oswald de Andrade, Guimarães Rosa e Clarice Lispector, depois de Machado de Assis, são os verdadeiros autores de uma reflexão filosófica propriamente brasileira, os inventores de uma linguagem estética, metafísica e política original, capaz de trazer à luz as obscuras potências conceituais da(s) língua(s) que falamos em nosso país. De todos os supracitados, Oswald é com certeza o mais diretamente - e subversivamente - filosófico, não só por sua apropriação, ou antes, seu apossamento direto e “bárbaro”, de um campo de referências oficialmente identificado a esta disciplina acadêmica, como sobretudo por ser o inventor e burilador infatigável de um autêntico *conceito*, um dos poucos, senão o único, conceito “genuinamente brasileiro”, por ser uma ideia que sai do Brasil, no duplo sentido: se ele tem suas raízes em uma reflexão sobre o fato e o *fatum* nacional, visa entretanto uma verdade antropológica e metafísica (ou contrametafísica) supranacional, melhor dizendo, universal - cosmológica. Refiro-me, bem entendido, ao conceito de antropofagia.” (CASTRO, 2016. In: AZEVEDO, 2016, pp. 8-9). Embora busque tratar a antropofagia como conceito e não mais como metáfora, o que oferece um fértil campo de discussão teórica, essa mudança não escapa do paradigma hermenêutico da significação. Como conceito filosófico, a ‘antropofagia’ permanece como uma mediação linguística cuja função visa “uma verdade”, um sentido “outro”, até então “oculto”, mas que se tornaria “manifesto” pela construção artística oswaldiana.

⁴⁵ AZEVEDO, 2012, p. 95.

⁴⁶ AZEVEDO, 2012, p. 96.

⁴⁷ AZEVEDO, 2012, pp. 106-107.

“movimento”, de rota, valorizando a perspectiva processual, as migrações, a circulação de ideias.⁴⁸

Nessa perspectiva, se considerarmos, por um breve momento, as interpretações realizadas pela pesquisa acerca do *Manifesto*, é possível observar que elas, em sua grande maioria, objetivam dar uma significação para a antropofagia, uma que, trabalhando no campo semântico que distingue “sentido literal” e “sentido figurado”, busca encontrar um sentido adequado à “palavra” antropofagia, como se ela fosse tão só um *substituto* de uma “ideia” artística fundamental. Assim, para Lucia Helena, por exemplo, ao postular que “Só a antropofagia nos une”, o que Oswald estaria “querendo representar” seria, na verdade, a “busca de um paradigma sistemático que desse conta da correlação entre diferença e semelhança na configuração fragmentária do problema e do conceito de identidade nacional.”⁴⁹ Para Luiz Costa Lima, ao formular parodicamente a frase shakesperiana: “tupy, or not tupy, that’s the question”, Oswald buscaria *significar algo outro*, a saber, uma questão existencial, “a de ajustar a experiência brasileira da vida com a tradição que herdamos”.⁵⁰

De todo modo, é preciso lembrar que há alegadas divergências hermenêuticas dentro da pesquisa especializada, e uma das mais curiosas é a de Alexandre Nodari, por justamente tocar numa temática que insiste em aparecer em nossa argumentação: o da identidade. Alexandre Nodari, tendo escrito trabalhos que ganharam notoriedade nos últimos anos por associar a antropofagia à teoria antropológica de Eduardo Viveiros de Castro, busca se desvencilhar do *mainstream* da pesquisa sobre a antropofagia, que, na sua visão, possui em comum a centralidade da ideia de devoração cultural. De acordo com ele, “a antropofagia foi sempre entendida como processo de internalização e assimilação, o que implica a aceitação do princípio da identidade, da existência de um fora e de um dentro, de um original e de uma cópia”.⁵¹ Ou seja, ele denuncia o fato de que a maioria das interpretações, partindo da leitura da antropofagia como metáfora do ritual indígena, centrada na noção de devoração, assume como princípio básico de leitura a ideia de apropriação, na qual, as qualidades do devorado se somariam ao corpo ou à “identidade” do devorador.

⁴⁸ AZEVEDO, 2012, p. 120.

⁴⁹ HELENA, 2006, p. 91.

⁵⁰ LIMA, 1991, p. 62.

⁵¹ NODARI, 2007, p. 06.

Procurando desarticular essa interpretação da antropofagia, Nodari busca n’*A inconstância da alma selvagem*, de Viveiros de Castro, o que ele chama de elemento de abertura, segundo o qual, na antropofagia, o valor fundamental a ser considerado consistiria na troca e não na identidade.⁵² Contudo, se ele toca, por um lado, numa questão central das interpretações sobre a antropofagia, qual seja, que elas, de uma maneira ou de outra, (re)introduzem o paradigma da identidade, ele, por outro, nada fala de outro aspecto da identidade, ainda mais evidente, um que aqui nos interessa mais de perto: o do sentido da antropofagia exclusivamente como “sentido figurado”. Para ele, a palavra antropofagia *refere-se a*, portanto, *representa* uma “potência indeterminada”, na qual, o antropófago oswaldiano “não seria aquele que apenas torna próprio o impróprio”, ou seja, aquele que apenas assimila as qualidades do outro, “mas aquele que, no mesmo gesto em que apropria (que devora e deglute), desapropria, tornando impróprio o próprio.”⁵³ Em outras palavras, para Nodari a antropofagia não se constituiria em um modo de identificação e partilha do devorador com o devorado, este tornando-se assim parte da substância do “eu” do devorador. Pelo contrário, na medida em que entende que a devoração não se dá como “assimilação” de características e qualidades, mas sim como uma desidentificação, como negação completa de si, para Nodari a antropofagia vem antes mostrar que toda busca por uma estrutura fundada numa identidade permite visualizar, por oposição, a existência como uma “incompletude ontológica essencial”.⁵⁴ Assim, para ele, a metáfora da antropofagia não envolveria uma afirmação identitária, mas uma reciprocidade, visto que “uma coisa poderia deixar de ser igual a si mesma para incorporar a diferença”.⁵⁵ Sendo essa a razão pela qual ele sustenta (reintroduzindo assim, ele próprio, uma outra identidade, entre antropofagia e metáfora) que “o *cogito* canibal talvez seja: *eu como o outro*, **nos dois sentidos**, verbo e advérbio, ação e metáfora, conteúdo e forma”.⁵⁶

Nos interessa trazer Nodari por último, pois, embora busque se desvencilhar do que ele chama de lógica da identidade, presente na leitura tradicional da antropofagia enquanto metáfora, parece-nos que ele mesmo está preso pela teia da metáfora como aquilo que é sempre idêntico à antropofagia, ou seja, pela ideia de que, ao fim e ao cabo, *a linguagem é um conjunto de significantes/significados que, por meio de uma palavra,*

⁵² NODARI, 2007, p. 141.

⁵³ NODARI, 2007, p. 141.

⁵⁴ NODARI, 2011, p. 468.

⁵⁵ NODARI, 2011, p. 469.

⁵⁶ NODARI, 2011, p. 469 [negrito e cursivo nosso].

pode representar algo outro. Nodari, assim, não se desvencilharia do que estamos chamando aqui de identidade entre antropofagia e metáfora, isto é, da noção segundo a qual quando se fala de antropofagia deve-se conceber essa palavra em sentido não-literal, “não-próprio”, e que, portanto, restaria ao intérprete “descobrir”, “decifrar” o que ela representa. A aposta, enfim, é sempre a mesma: a linguagem artística de Oswald deve ser reduzida, irrestritamente, aos pressupostos hermenêuticos da concepção de “linguagem” de que dispõe o intérprete. Se o intérprete só enxerga através do filtro da metáfora aristotélica, a arte de Oswald *só poderá gerar uma resposta coincidente ao que esse filtro permite enxergar*. O que não é visto por meio desse filtro sequer existe: eis a força da evidência da identidade antropofagia-metáfora.

Ao formular o seu “cogito canibal” (note-se: uma metáfora da metáfora), e associar a antropofagia de Oswald de Andrade à antropologia de Viveiros de Castro, Nodari ainda associa a arte oswaldiana a um pressuposto teórico que supõe uma *diferença* de sentido, mas, tão só, para *fundamentar por outra via a própria identidade*, quer dizer, assume um jogo de sentido da antropofagia para confirmar a lente monofocal pela qual ele enxerga a arte antropofágica: a metáfora. Nodari, assim, dá continuidade à tradição da interpretação da antropofagia *como* metáfora, persiste nela justo porque busca pelo “sentido para além do que é dito”, porque busca decifrar “o que representa” a palavra antropofagia. Nodari persiste, assim, na ideia de que *a palavra, sob o primado da metáfora, é tão só substitutiva de algo*, de uma ideia, de um conceito, de um estado de coisas.

Este é justamente o traço que gostaríamos de destacar, de todas essas interpretações que expomos, e que poderíamos arrolar aqui tantas outras,⁵⁷ para além das suas diferentes formas de ler e interpretar a antropofagia oswaldiana, sobressai-se, em comum, o fato de que, interpretada como metáfora, a antropofagia serviu e serve, ainda hoje para a pesquisa, como um filtro teórico inamovível, como ponto de partida evidente em si, o que acarreta uma função normativa de alto custo teórico: assumir o pressuposto segundo o qual a linguagem é *naturalmente* dividida em sentido próprio e sentido alegórico, e que isso vale para a linguagem que compõe e comunica a antropofagia; que a linguagem que expressa e comunica a antropofagia, sendo

⁵⁷ Caso o leitor se interesse, destacamos: CANDIDO, 2008; HAROLDO, 1974; FONSECA, 2008; JACKSON, 2011; QUEIROZ, 1989; SOUZA, 2018; VELLOSO, 2007.

simbólica,⁵⁸ opera por *transposição do significado*, portanto, por *jogo de sentido*, uma operação velada que impõe a todo intérprete o dever de buscar um significado para além do que se diz “na letra”. Em outras palavras, para a pesquisa especializada aqui consultada, quando se fala de antropofagia, fala-se sempre de uma coisa cujo *sentido esconde-se em uma função substitutiva*, quer dizer, a palavra, uma vez considerada “metafórica”, deslocaria o representante de seu lugar natural, habitual, próprio (tese clássica de Aristóteles). O problema então não seria apenas o de se estar aqui assumindo o clássico paradigma da metáfora como sentido produzido por um sutil deslocamento do “representante” (ideia/coisa) em relação ao que foi dito, mas o de prescrever que essa mediação teórica tenha valor em si.

Ao longo das leituras aqui expostas, destaca-se o fato da antropofagia ser sempre vista e utilizada como uma metáfora, portanto, uma palavra que substitui isso ou aquilo, por exemplo: um substituto de raiz (segundo Lavelle), que *significa*, “no fundo”, a pluralidade e alteridade cultural, ou que “no fundo” remete às sociedades primitivas (Nunes); ou que conota a noção de herança e formação (Lima); como uma metáfora que *representa* uma condição nacional específica (novamente Lima); uma potência indeterminada (Nodari); ou ainda como uma metáfora que *está no lugar* da questão existencial (Costa Lima); que *serviu para* animar parte do debate cultural (Almino), para *aludir* ao papel do intelectual brasileiro (Nascimento) ou, por fim, que *ilustra* um diagnóstico da sociedade brasileira, dos problemas da vida nacional (Lima).

Assim, para além das diferenças de superfície, as inúmeras interpretações até agora consultadas possuem em comum o pressuposto fundamental da linguagem como “representante”, do significado metafórico como substitutivo de uma coisa, da palavra como significando uma ideia; todas veem a metáfora como uma figura de linguagem “natural”, *dada*, uma que de tão evidente é capaz de “pôr sob os olhos”, fazer “aparecer” o sentido fundamental do discurso artístico de Oswald de Andrade, ou seja, tratam a metáfora como sendo capaz de produzir um “sentido” vitalizado, e ao tomar o que é artificial por natural, naturaliza-se também isto: seja literal ou metafórica, toda palavra quer determinar um sentido para ideias, coisas, eventos, por meio da função representativa (semântica) da linguagem.

⁵⁸ Apesar de tratarmos aqui como semelhantes, os termos metáfora, símbolo e alegoria são, na tradição poética, tratados muitas vezes de modo distinto. Para uma diferenciação desses termos, ver: KURZ, 2009. Para alguns teóricos, no entanto, os termos se assemelham, como para HANSEN (2006), por exemplo.

Ao assumir esse pressuposto, todos os estudos consultados aqui concorrem para o fato de que não apenas é possível compreender o enunciado metafórico, mesmo sob a forma do jogo de sentido, mas, sobretudo, é até mesmo inevitável (natural) que aquilo que pretende um artista como Oswald, com sua escrita, é *produzir sentido*, é *interpretar* uma constelação de ideias ou estado de coisas *substituindo-as* por uma abrangente conotação: antropofagia. Não supor, pelo menos para testar, que a antropofagia, enquanto signatária de conquistas da arte moderna e de vanguarda, já não tenha de partida rompido com *o sentido clássico de “sentido metafórico”*, isso por si só já constitui um pressuposto que essa dissertação não irá acolher.

Todos esses verbos - substituir, representar, aludir, significar, reproduzir, servir como, servir para -, embora pareçam ser utilizados sem maiores pretensões teóricas pelos textos dos(as) comentadores(as) consultados, possuem uma função primordial dentro da gramática da metáfora, a saber, a função de produzir sentido com base na substituição de uma ideia/coisa por uma palavra. Os inúmeros textos consultados até o momento pressupõem que há na antropofagia, na linguagem oswaldiana, um sentido a ser “decifrado”, um sentido que não está explícito (não-literal) – seja da antropofagia, seja da devoração. Quer dizer, é assumido que, partindo das noções de antropofagia e devoração, a proposta artística de Oswald não escapa ao primado do simbólico, da palavra como “representante de algo”.

Assim, se perguntarmos agora: do que se fala quando se fala em metáfora na antropofagia? Podemos responder, com base nos textos arrolados anteriormente, que se fala de um ponto de vista sobre a linguagem *em geral*, um ponto de vista (o dos intérpretes) que, reinterpretando por meio de um jogo semântico o complexo ritual ameríndio, no qual se assava e devorava o inimigo capturado em combate, visava-se, “no fundo”, a *representar* categorias políticas, éticas, sociais, culturais, etc.

Desse modo, para que se pudesse entender o significado (o sentido, portanto) do projeto estético fundado na palavra-mágica “antropofagia”, a substituição que a gramática da metáfora incorpora tradicionalmente pressupunha assumir como natural uma distinção entre sentido literal e figurado; mas, ao assumir isso como base da concepção de metáfora, outro pressuposto, ainda mais fundamental, passava incólume: metafórico seria tão só um procedimento que operaria, via jogo de sentido, a substituição de uma ideia/coisa por uma palavra. Quem considera a antropofagia uma

metáfora parece enxergar a proposta artística de Oswald exclusivamente por meio dessa lente de aumento. Tais ideias ou estados de coisas seriam referentes conotados de modo altamente sofisticado (“modernista”), mas isso a um custo: fala-se das particularidades da cultura brasileira, da realidade sociocultural nacional, ou mesmo da alteridade, de questões sobre identidade e diferença, *se e somente se a antropofagia for uma metáfora, se ela for interpretada no jogo complexo entre múltiplos sentidos e o que eles representam*, já que isto é incontornável: a antropofagia é uma palavra que substitui.

1.2 - AS PERSPECTIVAS DE ANTONIO CANDIDO E HAROLDO DE CAMPOS

Nesse último tópico do primeiro capítulo, gostaríamos de mostrar que essa forma de ler e interpretar não é algo episódico na tradição dos estudos sobre o “modernismo antropófago” de Oswald de Andrade, mas é constitutiva até mesmo de duas “matrizes” (aliás, bem diversas entre si) de investigação crítico-literária interessadas na obra de Oswald de Andrade.

Estamos falando de duas correntes de interpretação originadas de uma frutífera disputa (iniciada em torno de outro tema, o barroco, mas que se espalhou para o modernismo) entre a leitura estético-materialista de Antonio Candido e a leitura semiótico-estruturalista de Haroldo de Campos. As hipóteses de interpretação desses dois fundamentais críticos literários brasileiros valem como baliza, até hoje, para qualquer pesquisador(a) que pretenda estudar a relevância estética de uma obra literária brasileira, e o caso da antropofagia não é diferente.

Antonio Candido e Haroldo de Campos, representando cada qual uma tradição de interpretação, estão no centro de uma disputa que gira em torno do modo de se conceber o objeto literário.⁵⁹ Interessa-nos aqui mostrar que, embora busquem, cada um a seu modo, reconstituir o sentido fundamental do modernismo oswaldiano a partir da ideia-guia da antropofagia – um, guiado pelo método histórico-sociológico, que busca na antropofagia um diagnóstico dos aspectos particulares da realidade sociocultural brasileira, e outro, herdeiro da tradição semiótica, que busca na antropofagia uma

⁵⁹ “Se na sua imanência de objeto suficiente que começa e acaba em si mesmo ou se na sua referência ao mundo exterior de que seria uma caixa de sensibíllissima ressonância”. (MOTTA, 2002, p. 200).

“poética da radicalidade”, uma “poesia menos” –, ambos ainda compartilham da crença na “função simbólica”, “representativa” da linguagem metafórica.

Parece-nos que, para além das diferenças incontornáveis de posicionamento, é possível encontrar em ambos aquela linha de raciocínio dominante da interpretação da antropofagia como metáfora, segundo a qual a metáfora, logo, a própria antropofagia, estaria aprisionada à naturalização dos (e, portanto, reduzida aos) polos antagônicos “sentido próprio” (denotar) vs. “sentido figurado” (conotar) enquanto mediadores semânticos de produção de sentido.⁶⁰ É preciso ver mais de perto como isso funciona nesses dois críticos.

1.2.1 – ANTONIO CANDIDO: FORMA LITERÁRIA E MATÉRIA SOCIAL

Se considerarmos a extensa produção intelectual de Antonio Candido, é possível encontrar, além de aparições esporádicas, alguns textos de maior destaque que tratam especificamente da fortuna crítica de Oswald de Andrade, eles são: *Estouro e Libertação*, de 1945 (que, por sua vez, é a compilação de outros três textos, a saber, *Romance e expectativa*, *Antes do Marco Zero* e *Marco Zero*, publicados em 1943); *Oswald viajante* (1956); *Digressão Sentimental sobre Oswald de Andrade* (1970); *Oswaldo, Oswáld, Ôswald* (1982); *O diário de bordo* (1987); *Os dois Oswalds* (1992) e *Prefácio Inútil* (2002).

Desses, três nos interessam mais diretamente: *Oswald viajante* (1956), *Digressão Sentimental sobre Oswald de Andrade* (1970) e *Prefácio Inútil* (2002). Esse

⁶⁰ E não teria como ser de outro modo, afinal, ambos são referenciais das interpretações sobre a antropofagia oswaldiana. Isso porque ambos são responsáveis pelo resgate da obra oswaldiana, e tal recepção fez parte de uma das disputas entre eles: quem primeiro teria tirado Oswald do ostracismo intelectual. De toda forma, para além dessa disputa, é inegável que Antonio Candido e Haroldo de Campos são os primeiros, junto com Mário da Silva Brito, a se dedicarem à obra de Oswald de Andrade. É interessante observar que, atualmente, parece-nos que a ênfase no resgate da antropofagia está muito mais atrelada ao recém-falecido Zé Celso Martinez e ao Teatro Oficina, e sua consequente influência para a retomada da antropofagia pelos Tropicalistas, do que às figuras de Antonio Candido e Haroldo de Campos. Se, por um lado, é inegável a importância de Zé Celso e dos Tropicalistas para a “massificação” da obra de Oswald, por outro, acreditamos que seria interessante analisar esse resgate a partir de um quadro teórico de discussão que colocasse a disputa dos dois críticos em primeiro plano. Afinal, ambos já trabalhavam no resgate de Oswald do ostracismo cultural e literário desde a década de 40, trabalho que se intensificou na década de 60, justamente no período em que Zé Celso e os Tropicalistas se debruçaram sobre a obra oswaldiana.

conjunto de textos, produzidos ao longo da exitosa carreira intelectual de Candido, possuem em comum o fato de, em linhas gerais, manter o mesmo fio condutor teórico que leva da vida à obra e da obra à vida.⁶¹ Em outras palavras, nesses textos, a metáfora da antropofagia e da devoração são capazes, para Candido, de operar uma função importante dentro da obra artística oswaldiana: ser instrumento de ligação entre a obra e a vida do modernista. Não apenas a estética é lida sob bases existenciais, mas a própria obra torna-se aqui “metáfora da vida”.

Assim, no prefácio a *Um homem sem profissão*, obra de memórias de Oswald de Andrade, Antonio Candido abre com as seguintes palavras: “Um escritor que fez da vida romance e poesia, e fez do romance e da poesia um apêndice da vida. Vida ou romance? Ambos, certamente, pois em Oswald de Andrade nunca estiveram separados.”⁶² Em *Digressão Sentimental sobre Oswald de Andrade*, Candido segue batendo na tecla da inseparabilidade entre vida e obra: “num homem como Oswald de Andrade, a existência é tão importante quanto a obra.”⁶³ Em *Oswald Viajante*, encontramos a mesma associação, agora, porém, entre as viagens realizadas pelo autor e a presença destas como tema dos seus livros e como principal influência para o seu estilo telegráfico.

Antonio Candido está tão certo da possibilidade de efetuar essa aproximação que, no *Prefácio Inútil*, ele afirma que é a solidariedade entre vida e obra que explica as metáforas da devoração e da antropofagia. De acordo com ele: “este livro é feito sob o signo da devoração. Posto em face do mundo – da natureza, da sociedade, do homem –, os engloba e assimila à sua substância, a ponto de parecerem projeção do seu eu”.⁶⁴ E acrescenta que “esta é uma das raízes da antropofagia”, na qual, Oswald “assimila o mundo e os valores segundo um ritmo profundo, triturando-os, para que sobre, como bagaço, a peia do costume petrificador.”⁶⁵ Na mesma direção, em *Digressão Sentimental* lemos Candido associar a metáfora da devoração à expressão da subjetividade do seu

⁶¹ Essa equação é parte constituinte dos trabalhos de Candido. José Quintão de Oliveira, em *Antonio Candido: Crítica, reflexão e memória*, nos dá uma boa dimensão de como essa relação obra/vida, que em muitos momentos percorre a via do “memorialístico”, é constante em toda a vida intelectual do crítico. Antonio Candido foi quem, inclusive, incentivou Oswald a escrever as suas memórias. Em uma passagem de *Um homem sem profissão*, nosso autor diz: “Antonio Candido diz que uma literatura só adquire maioridade com memórias, cartas e documentos pessoais e me fez jurar que tentarei escrever já este diário confessional.” (ANDRADE, 2002, p. 36).

⁶² CANDIDO, 2002, p. 11.

⁶³ CANDIDO, 1977, p. 75.

⁶⁴ CANDIDO, 2002, p. 15.

⁶⁵ CANDIDO, 2002, p. 15.

autor, considerando-a não apenas um “*pressuposto simbólico* da antropofagia”, mas o “modo de ser” de Oswald, sua capacidade surpreendente de absorver o mundo e triturá-lo.⁶⁶ Antes de ser um traço intrínseco da escrita oswaldiana, essa perspectiva de Candido⁶⁷ parece-nos reforçar o fato de que é possível encontrar nela o pressuposto de leitura que não só identifica antropofagia e metáfora, mas também tira dela aquilo que constitui a “substância” de Oswald de Andrade e do seu projeto modernista.

Se deixarmos de lado os textos que tratam especificamente da associação entre vida e obra, é possível encontrar, em Antonio Candido, outra leitura acerca de Oswald, na qual o crítico associa a antropofagia ao seu método de crítica literária e à sua interpretação global do modernismo. Nessa leitura, se é possível visualizar uma preferência de Candido por Mário de Andrade, em contrapartida, Oswald não deixa de ter sua importância, em especial, pelo papel que a antropofagia assume, para ele, na compreensão da síntese artística do modernismo. A seguir faremos uma incursão na construção teórica de Candido, primeiro para mostrar o contraponto Mário-Oswald, que percorre sua leitura sobre “o que é moderno” e, em seguida, para mostrar como a sua preferência por Mário torna-se não só um incentivo para aprofundar seu método crítico, mas, sobretudo, uma perspectiva para avaliar o que ele considera serem os pontos altos da escrita moderna de Oswald de Andrade.

Num depoimento dado a Mário Neme, em 1943, Antonio Candido, ainda jovem, justificava a sua tendência e a da sua geração para o estudo e análise crítica como uma exigência do momento histórico.⁶⁸ Nesse depoimento, Candido procurou tomar posição frente aos intelectuais, críticos e artistas das gerações anteriores – incluindo aí Oswald de Andrade, que diversas vezes provocou Candido⁶⁹ e o grupo *Clima* do qual este fazia

⁶⁶ CANDIDO, 1977.

⁶⁷ Para mais informações sobre as leituras de Candido a respeito de Oswald de Andrade e sua obra ver: Fonseca, 2019; Chalmers, 1992.

⁶⁸ Tal momento histórico incluía, entre outras coisas, o embrutecimento da Segunda Guerra Mundial com a ascensão do nazifascismo, a intensificação da luta política entre comunistas e integralistas e o momento de certa sonolência e inatividade do meio intelectual brasileiro, na medida em que este já ia assimilando e adequando aos seus processos artísticos os procedimentos até então considerados radicais do modernismo.

⁶⁹ Irenísia Oliveira lembra-nos que, na ocasião dessa entrevista a Mário Neme, Candido respondia à recente provocação de Oswald, que havia enviado um bilhete à revista *Clima* sobre o filme *Fantasia*, de Walt Disney: “Sem nenhuma malícia. A sua geração lê desde os três anos. Aos vinte tem Spengler no intestino. E perde cada coisa!”. (ANDRADE, 2019, p. 3. In: OLIVEIRA, 2008). Respondendo a uma dessas provocações de Oswald, Candido dizia que a tendência do grupo “correspondia à *necessidade social de crítica*. À necessidade de pensar as coisas e obras, inclusive as que você [Oswald] e os seus companheiros fizeram”. (CANDIDO, 2002, p. 241. In: OLIVEIRA, 2008). [cursivo nosso]. Em *Ponta de Lança*, livro que contém parte da vida jornalística de Oswald, há um artigo, *Antes do Marco Zero*, no qual

parte –, respondendo à acusação de “má vontade” que aqueles demonstravam frente a ele [Candido] e a seus companheiros por serem considerados “exclusivamente críticos” ou, em outras palavras, excessivamente acadêmicos.⁷⁰ É interessante observar a partir dessa “escaramuça”, constante entre os dois no primeiro lustro da década de 40,⁷¹ que, se hoje, mais de 100 anos após a *Semana de Arte Moderna*, o evento no Municipal é um marco da “modernização” da cultura e das artes brasileira,⁷² com lugar privilegiado no debate intelectual e acadêmico, àquela altura ela começava a se tornar matéria de reflexão. Afinal, se em 1932 a *Semana* ainda reverberava como fato vivo impedindo-a de ser comemorada ou revisitada “porque seus fundamentos [...] pareciam ainda estar em andamento”,⁷³ uma década depois se processava a primeira mudança na história da crítica da *Semana*, já que o seu legado estampava uma crise, na qual as figuras dos dois Andrades - Mário e Oswald - encarnavam duas maneiras de pensar e de tratar a continuidade e o legado da “revolução” instaurada em 1922.

De acordo com José Paulo Paes, no decorrer da década de 1940, dois polos irão imantar a tradição modernista como um mítico campo de forças – o centrífugo, ou polo da estabilização de uma consciência criadora nacional, e o centrípeto, ou polo do direito de pesquisa estética e de atualização universal da criação artística.⁷⁴ Nas palavras do crítico:

para um ou outro dos polos se orientarão os submovimentos que sobrevieram dentro do campo de força. Os teóricos da chamada geração de 45, por exemplo, optarão por colocar-se ostensivamente sob o signo da estabilização ao manifestar seu desgosto do poema-piada e, nos antípodas do plebeísmo da

Oswald responde uma das críticas de Antonio Candido e dá uma boa dimensão da troca de farpas entre ambos.

⁷⁰ Essa “má vontade” das gerações anteriores com os moços “acadêmicos” marcava, de certa forma, uma mudança de paradigma na intelectualidade brasileira. Com a fundação da USP, em 1934, esses novos críticos da arte e da cultura em geral encontravam-se inseridos no recém-formado corpo acadêmico-universitário, com suas exigências científicas. Como nos lembra Heloísa Pontes (1998), se, num primeiro momento, os jovens universitários do grupo Clima enfatizaram sua diferença em relação aos modernistas - utilizando-se da formação rigorosa e do treinamento técnico recebidos dentro da FFLCH/USP -, numa fase posterior, eles se reconheceram como herdeiros legítimos dessa linhagem intelectual.

⁷¹ Mas que se encerraria entre 1945 e 1946, após Candido publicar *Estouro e Libertação*, que agradou Oswald e levou a uma aproximação definitiva. De acordo com Candido, o encontro se deu na Livraria Jaraguá e, na oportunidade, Oswald “propunha consolidar nossa amizade e declarava que dali em diante eu ficava com a liberdade de escrever o que quisesse a respeito de sua obra, que ele não se molestaria nem responderia.” (CANDIDO, 1977, p. 62). Ver também: FONSECA, 2019.

⁷² Atualmente, passou a ser discutido seu papel “fundador” da modernidade brasileira. Para mais informações sobre a crítica ao modernismo paulista ver: FISCHER, 2022; HARDMAN, 2022 e GUERRA, 2019.

⁷³ ALAMBERT, 2012, p. 110.

⁷⁴ PAES, 1992.

escrita de 22-28, ao fazer da “nobreza” da forma o seu cavalo de batalha, inclusive ressuscitando o culto do soneto. [...]. Já as preocupações dominantes entre os teóricos da poesia concreta, voltados que estavam para o inovador e o experimental, iam em sentido contrário. Ao traçar sua ascendência histórica, a poesia concreta privilegiou necessariamente o lado-pesquisa do modernismo, encarecendo-lhe, sobretudo, o impulso experimentalista dos seus primórdios, em contraposição ao ulterior lado-estabilização. Daí a revalorização da prosa e da poesia de ruptura de Oswald de Andrade.⁷⁵

Desse “embate” saiu “vitorioso” o polo da estabilização, representado por Mário de Andrade, que foi, então, alçado a artífice da síntese superior do projeto modernista.⁷⁶ Para Leda Tenório da Motta, “de fato, a força impressiva da *Semana* sobre nossa cultura não se separa da força pedagógica que vai assumindo Mário”,⁷⁷ e isso, em detrimento da figura de Oswald, que, daí em diante, passa por um processo de “esquecimento” que duraria até a década de 1960. Ainda de acordo com a autora, esta “promoção” de Mário e este “rebaixamento” de Oswald ocorrem também, em grande parte, graças à Universidade de São Paulo (USP), que acolhe e promove a perspectiva de Mário de Andrade.⁷⁸ Em suas palavras:

⁷⁵ PAES, 1992, sem paginação.

⁷⁶ Fato que, inclusive, incomodava Oswald profundamente. Em seu *Diário Confessional*, podemos encontrar o seguinte desabafo do autor: “Mário de Andrade, que há sete anos faleceu com cheiro de santidade literária, reclamava-se de uma certa pajelança que todo mundo risonhamente tolerava. Mas nenhum homem da *Semana*, fosse Manuel Bandeira, Guilherme de Almeida ou Menotti, aceitou a vaga liderança que se insinuava em torno da figura animadora e comovente. Só alguns grandes e pequenos imbecis, tipo Carlos Lacerda, Moacir Werneck de Castro ou Luís Jardim, curvavam a espinha até o solo diante das afro-órficas virtudes do mágico poeta. [...]. A minha obra é [O.A. escreve, depois risca, *muito mais*] importante, minha pesquisa mais profunda e minha atuação intelectual de outras consequências que a de seu ídolo sentimental Mário de Andrade, a quem, aliás, respeito muito como poeta e contista, nunca como crítico.” (ANDRADE, 2022, p. 559).

⁷⁷ O que para ela não é sem consequência. De acordo com a autora, vem da pedagogia de Mário, de seu chamado viril, de seu espírito de missão, a inclinação nacionalista programática da crítica que o tem como figura paterna. Para Motta, “é o chamado revisionista de Mário que retém Candido, quando debruçado sobre as trilhas de 1922.” (MOTTA, 2022, p. 34).

⁷⁸ MOTTA, 2022; mas também ALAMBERT, 2012. De acordo com Motta, a perspectiva marioandradina acolhida é, em especial, a da conferência de 1942, *O Movimento Modernista*, na qual Mário faz uma revisão geral do modernismo. Nessa conferência – que, inclusive, é da qual José Paulo Paes retira as noções de “polo de estabilização” e “polo da experimentação” –, embora Mário não deixe de reconhecer o valor da *Semana*, exaltando as suas conquistas formais e, principalmente, seu aspecto destruidor, seu âmbito de “pesquisa estética e atualização”, faz de suas ressalvas e de seu distanciamento o ponto alto do discurso. Sempre desconfiado quanto aos aspectos vanguardistas e “revolucionários” do modernismo, Mário, da metade para o final do seu discurso, passa a declinar uma nova carta de princípios, falando em “orgia intelectual”, em “antiquada ausência de realidade”, considerando os integrantes do modernismo “vítimas do prazer da vida e da festança”, criticando os aspectos lúdicos do movimento. Vinculando arte e política, não hesita em confiar a seus ouvintes que “aqueles jovens moços que um dia quiseram mudar tudo foram incapazes de ler de fato a história e a política” e se esqueceram de lutar pelo “amelhoramento político-social do homem”, por uma “atitude interessada diante da vida contemporânea”. Para ele, era preciso pensar a cultura e a arte para além do seu ímpeto estético, em direção à realidade social. (ANDRADE, 1942).

efetivamente, a julgar pelo entusiasmo mitigado, a mensuração dos prós e contras, a avaliação à *double tranchant*, o morde-assopra de que Oswald vai se fazendo objeto, desde os anos 40, é o cruzamento entre o legado mariano e a explicação uspiana, com toda sua potência normativa, que explica o processo de olvido de que ele termina sendo objeto.⁷⁹

Olhando de forma retrospectiva, parece-nos que Antonio Candido tem sua contribuição para esse cruzamento, na medida em que ele – sendo parte da “geração de 45”, acolhendo o chamado revisionista de Mário de Andrade e assumindo sua linhagem⁸⁰ - tornou-se o responsável pela introdução do modernismo como objeto de estudo acadêmico no Departamento de Letras da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH) da Instituição,⁸¹ e que *mutatis mutandi* se tornou referência

⁷⁹ MOTTA, 2022, p. 39.

⁸⁰ Leandro Pasini, no artigo *A mediação local - Antonio Candido e a teoria literária do modernismo brasileiro*, corrobora esta hipótese. De acordo com o autor, em uma fala de 1974, Antonio Candido é enfático quanto ao papel dos modernistas para o grupo da revista *Clima*: “[...] o modernismo nos interessava sobretudo como uma atitude mental, ao contrário de hoje, quando interessa mais como criação de uma linguagem renovadora. Para nós esta era veículo. Veículo das atitudes de renovação crítica do Brasil; interesse pelos problemas sociais; do desejo de criar uma cultura local com os ingredientes tomados avidamente aos estrangeiros.” (PASINI, 2020, p. 768) Para Pasini, “Candido certamente se referia, nesta fala, ao interesse pela ‘linguagem renovadora’ dos concretistas e tropicalistas, cujo foco no modernismo era a obra de Oswald de Andrade. Ao contrário deles, Candido e os principais integrantes da revista *Clima* se interessavam pelas potencialidades hermenêuticas trazidas pelo movimento, seja nas artes ou nas ciências humanas. Por isso também a adesão mais direta pela figura analítica e organizada de Mário de Andrade.” (PASINI, 2020, p. 768) Dessa forma, “havia no modernismo [...] um desdobramento intelectual de pesquisa da realidade pela linguagem da arte e da crítica que precisava ser consolidado e continuado. Trata-se, então, de uma versão universitária do modernismo brasileiro, voltada menos para a experimentação artística e mais para a análise e descoberta da realidade nacional. Por um lado, Antonio Candido e *Clima* como um todo estabeleciam como diretriz o ‘ânimo construtivo’ de Mário, delimitando e encerrando de certa forma o movimento dentro de uma linhagem; por outro, ao funcionar em chave universitária, o trabalho de renovação do modernismo era reiniciado, mas no plano da crítica artística e literária.” (PASINI, 2020, p. 769) Neste cenário, “Mário de Andrade ocupava posição de destaque dentre as referências modernistas como uma espécie de índice do legado modernista a ser consolidado.” (PASINI, 2020, 772).

⁸¹ Rodrigo Martins Ramassote, no artigo *A formação dos desconfiados: Antonio Candido e a crítica literária acadêmica*, dá um ótimo panorama do início dos estudos literários no referido Departamento, bem como da importância de Candido nesse processo. De acordo com o autor, “com o apoio de um grupo de professores da USP, Candido solicitou à Congregação da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras, em 1959, a criação, em caráter experimental, da disciplina ‘Teoria Literária’ para integrar o currículo do curso de Letras [...]. Aprovada a proposta pelo Conselho Universitário, Candido assume a direção do curso no início de 1961.” (RAMASSOTE, 2010, p. 14) Já em 1963, Candido introduz, na especialização, as primeiras investigações acerca das obras de nossos autores modernistas, expandidas com a criação da pós-graduação em 1966. Nesse cenário, nucleada em torno de Candido e tendo como professores os demais integrantes do grupo *Clima*, a pós-graduação e os estudos acerca do modernismo passaram “a ser formada ao redor de intelectuais que compartilhavam um certo ideário crítico comum que assegurou uma forte integração institucional e intelectual no interior do programa de ensino e pesquisa do curso, contribuindo em larga medida para homogeneizar as disposições intelectuais e cognitivas dos alunos” (RAMASSOTE, 2010, p. 21). Ou seja, através de Candido, a USP, ou mais

nos estudos e nas interpretações do modernismo paulista e do trabalho de seus integrantes.⁸²

Nessa perspectiva, é possível visualizar, ao longo da crítica literária de Candido, que a figura de Mário corresponde a uma espécie de contraponto à figura de Oswald. Para ele, Mário teria sido capaz de alcançar uma síntese estética, algo frustrado da parte de Oswald.⁸³ De acordo com Bruna Della Torre Lima, “a avaliação de Candido aponta para caracterização de Oswald como uma força pulsante do modernismo que, apesar de tudo, não resultou numa obra no sentido de um conjunto relativamente homogêneo da produção artística.”⁸⁴

Nesse sentido, embora tenha se tornado amigo íntimo de Oswald, é o chamado marioandradino para a síntese da cultura brasileira e para a literatura “crítica”, com suas potencialidades hermenêuticas e de estabilização, em detrimento dos aspectos vanguardistas e renovadores, o paradigma de interpretação do modernismo paulista na visão de Antonio Candido.⁸⁵ De fato, já é possível perceber no depoimento de Candido em 1943 um senso de responsabilidade, no qual o crítico se vê como um intelectual que

especificamente a FFLCH, passou a ser uma verdadeira “escola” de interpretação do modernismo brasileiro em geral e das obras dos autores modernistas em particular.

⁸² Ainda no artigo de Ramassote, há uma interessante entrevista de Candido, na qual o crítico diz o seguinte: “se você considerar a crítica brasileira atual, verá que alguns dos seus melhores praticantes trabalharam e fizeram pós-graduação comigo.” (RAMASSOTE, 2010, p. 13). E realmente Candido tem razão; entre críticos relevantes no Brasil formados por Candido temos: Roberto Schwarz, José Miguel Wisnik, Maria Augusta Fonseca, Davi Arrigucci Jr., Vera Chalmers, Haroldo de Campos, Décio Pignatari, João Alexandre Barbosa, Luiz Costa Lima, Boris Schnaiderman, entre outros. Para além de personalidades específicas, é inegável a força que o pensamento de Candido possui principalmente nas interpretações acadêmicas paulistas, em especial, USP e UNICAMP.

⁸³ Bruna Della Torre Lima destaca um longo trecho, no qual, para Candido, “de fato, o esforço de Mário foi sempre buscar unidade entre vida e obra, podendo-se dizer que tentou arduamente a coerência sem desconhecer as incoerências, como convinha a homem tão lúcido e reflexivo. Oswald, ao contrário, era espontâneo e intuitivo, mentalmente brilhante, mas pouco ordenado. Por isso nunca procurou domar racionalmente o jogo das contradições.” (LIMA, 2019, p. 183). Ainda de acordo com a autora, “a avaliação da experiência intelectual de Mário [...] rebate na leitura de Oswald como um escritor que não se realizou na plenitude de suas potencialidades”. (LIMA, 2019, p. 183).

⁸⁴ LIMA, 2019, p. 184.

⁸⁵ Assumida essa perspectiva interpretativa, é perceptível o motivo da eterna desconfiança de Candido frente à prosa poética inadministrável de Oswald de Andrade, em especial ao par *Miramar-Serafim*, aos quais Candido tece, principalmente durante os anos 40, críticas ao “gongorismo verbal”, ao aspecto “verboso e falso” do estilo oswaldiano. E, mais ainda, é possível compreender a leitura que Roberto Schwarz faz da poética oswaldiana em *A carroça, o bonde e o poeta modernista* (SCHWARZ, 1987). Para Leda Tenório, “depois das estocadas marioandradinas inaugurais, no país das ideias fora do lugar, vanguardas serão sempre percebidas como etéreas e alienadas”. (MOTTA, 2022, p. 74). De acordo com a autora, para “essa vertente teórica, ‘vanguarda’, seja ela qual for, será sempre definida por repulsão, como verbalmente sofisticadas, intelectualmente vazias, moralmente perigosas. A hipótese, então, é de que as artes que se dão por avançadas só fazem subtrair-se ao tempo histórico – que é o do relógio, como a dizer, que horas são?” (MOTTA, 2022, p. 74).

tem uma missão a cumprir no processo de renovação da mentalidade intelectual de sua época. Candido se coloca como parte integrante de um processo de retomada da “*intelligentsia brasileira*”,⁸⁶ que os mais jovens deveriam recuperar com acuidade crítica e sensibilidade histórica.

Assumida essa perspectiva, acreditamos que ela que se torna modelo para tantas outras interpretações do modernismo paulista em geral, e para a obra de Oswald de Andrade em particular. As rusgas de Oswald contra os ironicamente designados “chato boys” parece-nos apontar para um acontecimento de alta relevância: incorporados pela crítica acadêmica paulista, ele e seu projeto antropofágico passariam a ser lidos segundo modelos hermenêuticos que pareciam desconsiderar as peculiaridades determinantes da arte moderna e de vanguarda. Lido a partir do modelo hermenêutico de Antonio Candido, seu projeto modernista seria equacionado por fórmulas estético-teóricas que possuem a seguinte exigência fundamental: a obra teria que “representar”, na forma, o processo social que ela ousava descrever literariamente.

Chamado pelos estudiosos de Candido de redução estrutural, esse método de crítica literária consiste em “questionar como o fator extraliterário se transforma em elemento ‘interno’ do texto, estruturando a obra literária.”⁸⁷ Nas palavras de Schwarz, trata-se “da formalização estética de um ritmo geral da sociedade brasileira”.⁸⁸

Anita Moraes nos dá uma ótima apreciação do que está em jogo na análise literária de Candido e que merece ser transcrita aqui. De acordo com a autora,

o objetivo da literatura é, para Candido, a representação de uma realidade prévia, mesmo que tal representação literária seja entendida como elaboração (transfiguração, estilização, ordenação) e não simples apresentação imediata da realidade. Candido defende que uma crítica literária de viés sociológico é bem sucedida quando capaz de desvelar a coincidência entre mecanismos sociais e a estrutura da obra [...]. Candido espera que a literatura funcione como recurso expressivo, como instrumento de produção de consciência e entendimento sobre a realidade. Ele se compromete com expectativas de reflexo entre a obra e a realidade, ou seja, com a suposição de que a

⁸⁶ Para Paulo Arantes, o “objeto em torno do qual se move o ensaísmo de Antonio Candido, nos seus momentos mais fortes e expressivos, é alguma coisa que se poderia denominar genericamente de experiência brasileira – e se pensarmos no filtro cultural das formas (do ensaio ao poema), *algo como uma experiência intelectual do país*.” (ARANTES, 2021, p. 17).

⁸⁷ MELO, 2014, p. 404.

⁸⁸ SCHWARZ, 1987, p. 132.

configuração da obra literária reflita processos sociais, tanto porque os espelha (em sua estrutura) como porque se vê por eles condicionada.⁸⁹

Esse modo de conceber o objeto literário tornou-se, aparentemente, um dos responsáveis por capturar e pautar o “sentido” básico de interpretação do modernismo e da antropofagia: como metáfora, a antropofagia passaria a ser lida como uma forma literária capaz de apreender a matéria social; a literatura modernista teria como principal característica representar, sofisticadamente, dimensões e contradições da cultura brasileira.⁹⁰

Assim, é a partir desse modelo hermenêutico de crítica literária que Candido constrói sua teoria do modernismo brasileiro e analisa as contribuições de Oswald e da antropofagia para o movimento. Mobilizando a “tensa dialética entre localismo e cosmopolitismo”,⁹¹ para Candido, o modernismo paulista foi responsável por inaugurar

⁸⁹ MORAES, 2018, p. 16-20.

⁹⁰ De acordo com Anita Moraes: “Trata-se, mais uma vez, de entender a literatura como elaboração de uma ordem (a estrutura da obra) que permite a melhor compreensão do mundo social. Algo do mundo é incorporado à obra e revelado ao homem...” (MORAES, 2018, p. 17). Essa leitura interpretativa de Candido se enquadra, assim, na perspectiva historiográfica da literatura brasileira que defende que, de 1924 a 1930, o interesse dos nossos modernistas, principalmente o de Oswald, passa a ser a busca da afirmação dos traços nacionais da cultura brasileira, impondo-se, em seus trabalhos, a pesquisa da brasilidade e um esforço para se compreender a especificidade da cultura brasileira. Nesse contexto, há uma visível tendência da historiografia crítico-literária brasileira em situar o *Manifesto Antropófago* e o movimento antropofágico no debate acerca da busca por uma identidade nacional brasileira, como se Oswald tivesse conseguido formular, através de um termo – antropofagia – a imensa soma de expectativas artísticas e sociais que precisariam ser realizadas para se alcançar a autonomia da língua brasileira e a autonomia da autoimagem do Brasil. Sob esse aspecto, o *Manifesto* e a antropofagia apareceriam como uma proposição de brasilidade, algo capaz de sintetizar, teoricamente, os impasses, as incongruências e as ambiguidades nacionais, oferecendo, através da arte, um sentido para o Brasil e para o brasileiro, uma refundação da consciência nacional, agora liberada dos nós do passado (colonial/português) e mirando seu futuro (entrada na modernidade/modernização). Para Schollhammer, nesse movimento, caberia à antropofagia a culminância, ou melhor, a síntese da cultura brasileira. Nas palavras do autor: “o processo estético dos modernistas, que culmina em 1928 com a antropofagia, sintetiza o desejo de progresso com o da afirmação nacional”. (SCHOLLHAMER, 2011, p. 268)

⁹¹ Uma das premissas de *Formação da Literatura Brasileira*, para Candido, seria esta: “a literatura brasileira, desde seu início, consiste numa síntese de tendências universalistas e particularistas, cujo movimento pode ser lido em chave dialética.” (CANDIDO, 2000, p. 23). Essa tese é levada adiante em *Literatura e Sociedade*: “Se fosse possível estabelecer uma lei de evolução da nossa vida espiritual, poderíamos dizer que toda ela se rege pela dialética do localismo e do cosmopolitismo [...]. Ora a afirmação premeditada e por vezes violenta do nacionalismo literário, com veleidades de criar até uma língua diversa; ora o declarado conformismo, a imitação consciente dos padrões europeus [...]. Pode-se chamar dialético a este processo porque ele tem realmente consistido numa integração progressiva de experiência literária e espiritual, por meio da tensão entre o dado local (que se apresenta como substância da expressão) e os moldes herdados da tradição europeia (que se apresentam como forma da expressão) [...]. O que temos realizado de mais perfeito como obra e como personalidade literária [...] representa os momentos de equilíbrio ideal entre as duas tendências”. (CANDIDO, 2008, pp. 116-117).

um novo momento na dialética do particular e do universal, pois foi capaz de absorver conquistas teóricas e formais de matriz europeia, ao mesmo tempo em que foi capaz de traduzir tais conquistas para o contexto brasileiro.⁹²

Nesse movimento dialético,⁹³ conhecido também como teoria da congenialidade, o modernismo de Oswald de Andrade seria, para Candido, um dos melhores exemplos, pois conseguiu, através das metáforas da antropofagia e da devoração, plasmar o “local” a uma forma de expressão “universal”.⁹⁴ Em outras palavras, Oswald teria conseguido, com a antropofagia, expressar, com excelência, um processo de integração e diferenciação intrínseco à formação da cultura brasileira, sendo este: incorporar, através da devoração, a tradição europeia para então expressá-la no caso particular da cultura brasileira. Em nossa monografia,⁹⁵ já havíamos realizado uma apreciação da leitura da antropofagia como metáfora por Candido, que vale ser reproduzida aqui, ainda que em linhas muito gerais.

Já naquele momento, vislumbrávamos que, a partir de Candido [e talvez por causa dele], se esboçava um quadro teórico de interpretação que entendia que a experiência de construção da antropofagia de Oswald equivaleria à experiência de construção de um pensamento nacional brasileiro, o qual entendia que, embora Oswald retirasse suas influências da estética, dita universal, das vanguardas europeias, não as reeditava, mas as devorava e as subvertia através da afirmação das particularidades

⁹² CANDIDO, 2008, p. 126. Para Candido, o “nosso modernismo importa essencialmente, em sua fase heroica, na libertação de uma série de recalques históricos, sociais e étnicos que são trazidos triunfalmente à tona da consciência literária. Este sentimento de triunfo que assinala o fim da posição de inferioridade no diálogo secular com Portugal e já nem o leva mais em conta, define a originalidade própria do Modernismo na dialética do geral e do particular”. (CANDIDO, 2008, p. 126).

⁹³ Paulo Arantes nos dá uma boa apreciação do que está em jogo na dialética de Candido: “Dialética do local e do universal, nos seus próprios termos – a alternância de complementariedade, divergência e equilíbrio entre essas tendências exprime não só a lógica específica do sistema literário brasileiro, mas também a regra geral de certas linhas evolutivas de nossa sociedade a que o ensaio clássico de interpretação do Brasil deu o nome de *Formação*. Por que chamar de dialético a este processo de formação? Formalmente, ao que parece, porque se pode falar em dialética onde há uma integração progressiva por meio de uma tensão renovada a cada etapa cumprida. No caso da cultura brasileira, 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 se alcançar a expressão particular. Uma integração que também ocorre no plano local, na forma de uma acumulação de resultados estéticos que dá continuidade e unidade a esse processo de constituição de um sistema articulado de obras e autores.” (ARANTES, 2021, p. 21).

⁹⁴ Nas palavras de Candido: “Nossos modernistas se informaram 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.” (CANDIDO, 2008, p. 129).

⁹⁵ PEREIRA, 2022. Disponível em: <https://bdm.unb.br/handle/10483/32935>

locais brasileiras, das quais a principal seria a sua capacidade de sintetizar o que até então era visto como contraditório.⁹⁶ Dito de outra forma: ao partir da ideia de antropofagia e devoração como recurso literário histórico-sociológico ou estético-materialista,⁹⁷ Candido tende a caracterizá-las como metáforas não redutíveis às metáforas das vanguardas europeias, na medida em que o “caso brasileiro” afirmaria particularidades e significantes locais, sem, no entanto, perder a sua função de “forma artística universal”.

Deste modo, já em Antonio Candido é possível visualizar o traço que nos interessa destacar ao longo desse capítulo: lida como metáfora, a antropofagia oswaldiana, desde suas primeiras leituras pela crítica especializada, segue aprisionada pelo convencional sentido “simbólico” da linguagem, sentido de acordo com o qual a forma literária só produz sentido artístico a medida em que representa, significa, simboliza algum “material social”, simboliza, na linguagem de Candido, o local, o particular, o nacional. Fora dessa dialética entre “o que está dito/escrito” e seu “significado outro”; fora dessa dialética entre o escrito que até pode dizer o “importado/cosmopolita/universal”, mas que quer significar algo totalmente outro (particular/local/nacional) – algo que nos faz lembrar o debate idealista na Alemanha oitocentista sobre o valor do símbolo ou da alegoria para arte⁹⁸ –, quase nada restaria.

Para além do rigor e grandeza das análises de Candido, fundamentais não só para o debate em torno da crítica literária brasileira, mas, principalmente, em torno de

⁹⁶ Na primeira seção deste capítulo, já vislumbramos, com Bruna Della Torre Lima, essa capacidade dialética de conciliação da metáfora da antropofagia. De acordo com a autora, “o *Manifesto Antropófago* é o momento mais dialético da antropofagia, pois apresenta a metáfora da devoração, que produz um deslocamento do problema da cópia da cultura importada ao propor a deglutição dos modelos estrangeiros e sua transmutação a partir dos dados locais [...]. A antropofagia serve, então, de metáfora para um processo de formação cultural, cujo fim está em superar a polaridade importado e local.” (LIMA, 2012, p. 22 e p. 88.) É possível encontrar essa leitura de Candido também em outros autores. Para João Almino: “a metáfora antropófaga pretende resolver o dilema nacional/cosmopolita já que o antropófago digere o estrangeiro, assimilando-o, assim, no seu corpo e eliminando a diferença e a distância que inicialmente os separava”. (ALMINO, 2011, p. 58). E só para ficarmos com mais uma referência: “[...] o antropófago veio resolver dialeticamente a relação entre o nacional e o estrangeiro. Através da devoração dos valores estrangeiros estaríamos aptos a combinar os dois elementos e criar algo genuinamente brasileiro”. (NASCIMENTO, 2011, p. 338).

⁹⁷ Schwarz tem uma interessante leitura a respeito da herança crítica-marxista de Candido. Em recente entrevista concedida à Revista Piauí, Schwarz comenta sobre a recepção do marxismo no Brasil, além de uma elucidativa visão sobre como Candido herda indiretamente do marxismo intuições fundamentais para sua crítica. Para mais informações ver: <https://piaui.folha.uol.com.br/roberto-schwarz-conta-como-marxismo-afetou-sua-geracao>.

⁹⁸ Para mais informações sobre o debate símbolo/alegoria no idealismo alemão ver: TORRES FILHO, 1987; GARCIA, 2018; TODOROV, 1977. Para mais informações sobre esse debate aplicado às interpretações da antropofagia ver: PEREIRA, 2022.

uma “crítica da crítica literária” (matéria que pode interessar, e muito, à filosofia), é preciso reconhecer a adoção, sem mais, do sentido convencional da metáfora na análise da antropofagia de Oswald de Andrade. cremos ser passível de alguma dúvida que uma forma artística, reconhecidamente afim às vanguardas europeias e que dela retira suas influências estéticas formais, continue a metaforizar num sentido que nos foi legado (e que sofreu pontuais alterações) por Aristóteles.

1.2.2 – HAROLDO DE CAMPOS: FUNÇÃO METALINGUÍSTICA E FUNÇÃO POÉTICA

Em busca de “re-visar” o imenso debate produzido no Brasil em torno da obra de Oswald de Andrade, talvez uma das mais impactantes recepções e interpretações seja aquela de matriz concretista, encabeçada pela produção crítico-literária de Haroldo de Campos. Gonzalo Aguilar, em *Poesia Concreta brasileira: as vanguardas da encruzilhada modernista*, já dizia que, para Haroldo de Campos, “o ponto de referência mais importante na literatura brasileira é Oswald de Andrade”.⁹⁹ Thiago Barbosa, organizador de um recente livro com diversos textos haroldianos sobre Oswald,¹⁰⁰ lembra-nos que, embora o contato pessoal entre os dois tenha sido breve – Haroldo conhece Oswald em 1949¹⁰¹ –, é certo que o diálogo, muito mais literário que literal, perdurou por décadas.¹⁰²

⁹⁹ AGUILLAR, 2003, p. 336.

¹⁰⁰ Fruto da sua tese de doutorado: *Do paideuma à antropofagia-barroca*: Haroldo de Campos, leitor de Oswald de Andrade, defendida em 2020 no Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas, o livro *ReVisão de Oswald de Andrade: textos dispersos*, organizado por Thiago Barbosa, contém uma diversa coleção de textos de Haroldo de Campos sobre a obra de Oswald de Andrade que, em sua grande maioria, estiveram restritos às suas publicações originais em suplementos e/ou revistas literárias da época.

¹⁰¹ Em *A evolução da crítica oswaldiana*, Haroldo de Campos comenta sobre o primeiro contato que ele, Augusto de Campos e Décio Pignatari tiveram com Oswald, por intermédio de Mário da Silva Brito: “Foi assim, solitário ainda que no meio do alarde e do alarido; presente na colaboração jornalística e citado com frequência na crônica dos fatos culturais do dia, mas tratado antes como um *clown* do que como um intelectual cuja obra e ideias devessem merecer reflexão; foi assim que o conhecemos no ano de 1949”. (CAMPOS, 2004, p. 50) Augusto de Campos possui alguns artigos publicados em jornais, reunidos em *Poesia, antipoesia, antropofagia & cia*, em que narra alguns encontros do grupo com Oswald. Para mais informações ver: CAMPOS, 2015.

¹⁰² A primeira menção de Haroldo de Campos à necessidade de recuperar a obra de Oswald ocorre, segundo Barbosa, em 1956, no ensaio *Kurt Schwitters ou o júbilo do objeto*, no qual o poeta comenta: “Há entre nós o caso alarmante de Oswald de Andrade, de longa data processado de olvido sob a pecha de *clownismo* futurista, por certas camadas de nossa mais virtuosa *intelligentsia*” (BARBOSA, 2022, p.

Embora seja mais enfático quanto aos elementos vanguardistas da obra de Oswald do que Candido, já em 1962, Haroldo de Campos apresenta uma visão da antropofagia muito influenciada pelas discussões de Antonio Candido sobre a dialética do particular e do universal. De acordo com Barbosa, no texto *Poesia concreta e a realidade nacional*, Haroldo se vale dos *Manifestos* oswaldianos para explicar o paradigma que concerne a uma vanguarda que se quer nacional e engajada.¹⁰³ Nesse texto, a antropofagia

servirá à reflexão acerca de uma vanguarda que não se ocupa – acriticamente – com a destruição do passado, mas sim com sua redução. Noutras palavras, a antropofagia é lida como um modo de acessar, de forma crítica e construtiva, o que há de mais essencial na história.¹⁰⁴

Em 1981, no artigo *Da razão antropofágica*, Haroldo menciona esse trabalho de 1962 ao explorar “a questão do nacional e do universal na cultura latino-americana [...] mais determinadamente, a da possibilidade de uma literatura experimental, de vanguarda, num país subdesenvolvido”.¹⁰⁵ Nele, Haroldo de Campos diz que, “no Brasil, com a antropofagia de Oswald de Andrade, tivemos um sentido agudo dessa necessidade de pensar o nacional em relacionamento dialógico e dialético com o universal. A antropofagia é o pensamento da devoração crítica do legado cultural universal”.¹⁰⁶ Ora, há aqui dois aspectos que merecem destaque: 1) ecos da leitura de Candido, em especial, do debate particular/universal, pois aqui a antropofagia vale como um “modo de acessar o que há de mais essencial na história”, deslocando-se a ênfase, no entanto, para o “universal”, ao invés do “nacional”;¹⁰⁷ 2) num certo aspecto, repete-se a ideia de antropofagia como metáfora. Assim, embora se interessasse pelos aspectos estético-formais (“cubo-futuristas”) que ligam a antropofagia ao “universal” (à arte “nova” ou arte de “invenção”, como Campos prefere dizer), Haroldo de Campos, assim como os outros intérpretes da antropofagia aqui discutidos, ainda assume sob o

10). Já o primeiro escrito exclusivamente dedicado ao modernista, cujo título é, *Oswald de Andrade*, data de 1957.

¹⁰³ BARBOSA, 2022, p. 18.

¹⁰⁴ BARBOSA, 2022, p. 18.

¹⁰⁵ CAMPOS, 1992, p. 231.

¹⁰⁶ CAMPOS, 1992, p. 234.

¹⁰⁷ Inclusive, para Leda Tenório da Motta, é a querela do particular e do universal que se reapresenta na querela entre as “escolas” de Candido e Campos. No entanto, para além das diferenças de interpretação, Motta não titubeia em dizer que, ao fim e ao cabo, ambos são, nesse quesito, românticos, por utilizar os elementos do debate alemão para interpretar aspectos do modernismo e da antropofagia de Oswald de Andrade. (MOTTA, 2002, p. 35).

tradicional signo da metáfora todo esforço (vanguardista) da antropofagia, e isso tem lá um custo: enquanto metáfora, a interpretação haroldiana da antropofagia também toma como indiscutível a identidade entre linguagem poética de vanguarda e linguagem de representação, quer dizer, a ideia de que o sentido (poético) é redutível à função semântica da linguagem (algo, aliás, publicamente defendido pelos próprios concretistas do grupo *Noigandres*).

Esse trabalho de 1981 tem outro aspecto que vale ser destacado: é nele também que Haroldo fez o esboço crítico à metodologia de interpretação literária de Antonio Candido, algo que seria derradeiramente formulado só no final daquela década, em *O sequestro do Barroco*. Em 1981, Haroldo já falava da necessidade do

nacionalismo como movimento dialógico da diferença (e não como unção platônica da origem e rasoura acomodatória do mesmo): o des-caráter, ao invés do caráter; a ruptura, em lugar do traçado linear; a historiografia como gráfico sísmico da fragmentação eversiva, antes do que como homologação tautológica do homogêneo. Uma recusa da metáfora substancialista da evolução natural, gradualista, harmoniosa. Uma nova ideia de tradição (antitradição), a operar como contraevolução, como contracorrente oposta ao cânon prestigiado e glorioso.¹⁰⁸

Para melhor compreender essa afirmação, parece-nos aconselhável cotejá-la com argumentos apresentados no polêmico *O Sequestro do Barroco na Formação da literatura brasileira*: o caso Gregório de Matos,¹⁰⁹ primeiro para explorar em detalhes essa crítica de Haroldo aos pressupostos do modelo de leitura de Candido, e, em seguida, para mostrar como será através da sua ligação com a semiótica de Roman Jakobson que Haroldo de Campos acaba por, ele também, aquiescer à ideia da antropofagia *como* metáfora fundada no modelo semântico da linguagem (entre muitas aspas) “simbólica”.

Assim, no texto *O Sequestro do Barroco na Formação da Literatura Brasileira*, Haroldo de Campos se propõe a destrinchar os pressupostos básicos presentes na *Formação da Literatura Brasileira*, considerada por ele “o mais lúcido e elegante (enquanto articulação do modelo explicativo) ensaio de reconstrução historiográfica de nossa evolução literária.”¹¹⁰ Na primeira parte deste trabalho, Haroldo se propõe,

¹⁰⁸ CAMPOS, 1992, p. 237.

¹⁰⁹ CAMPOS, 1989.

¹¹⁰ CAMPOS, 1989, p. 12.

partindo de uma interpretação “desconstrutivista”, mostrar que a perspectiva histórica adotada por Candido é anunciada por uma visão metafórico-substancialista da evolução literária e que responde a um ideal metafísico de entificação do nacional.¹¹¹ Segundo Haroldo de Campos, o sistema da *Formação* aciona duas séries metafóricas que se comunicam no substancialismo que lhes dá coloração, a saber, uma ontológica, que transporta para terras americanas o *Logos* ocidental, e outra evolutivo-biológica, “trazida da historiografia tradicional que vê produzir-se no literário um processo de floração gradativa, de crescimento orgânico, seja regido por uma teologia naturalista, seja pela ideia condutora de individualidade ou espírito nacional”.¹¹²

Assim, de acordo com Haroldo, a ideia de continuidade e linearidade presente na concepção histórico-literária da *Formação*, que concebe que só podemos falar propriamente de sistema literário e de literatura quando se tem estruturada e formada uma continuidade ininterrupta de obras e autores, cientes de integrarem um processo de formação literária,¹¹³ mais do que “sequestrar” um autor, no caso Gregório de Mattos, parece desconsiderar toda uma diversidade de iniciativas artísticas inovadoras. Isso porque na perspectiva de Candido, a nossa verdadeira literatura é aquela consciente de si mesma, que tem um compromisso com a vida nacional em seu conjunto,¹¹⁴ exprimindo certa “encarnação literária do espírito nacional”, expressão da realidade local e, ao mesmo tempo, elemento positivo na construção nacional.¹¹⁵

Haroldo de Campos vai em seguida mais longe e examina “o modelo de leitura” semiológico correspondente a essa perspectiva histórica. Inquirindo a articulação que Candido esboça ali entre produtores, transmissores e receptores – apresentada em *Literatura e Sociedade* como autor, obra e público¹¹⁶ –, parece-lhe que a entrada do fator público eclipsa outras funções do texto, como, por exemplo, as assim denominadas *metalinguística e a poética*, em favor de duas outras que, retiradas do crítico russo

¹¹¹ CAMPOS, 1989, p. 12.

¹¹² CAMPOS, 1989, p. 12.

¹¹³ CANDIDO, 2000, p. 25.

¹¹⁴ CANDIDO, 2000, p. 17.

¹¹⁵ Pasini, em *Mediação Local: Antonio Candido e a teoria literária do modernismo brasileiro*, possui uma interessante tese, na qual defende que Candido, em *Literatura e Sociedade* e em *Formação da Literatura Brasileira*, pretende nada mais, nada menos do que levar a cabo uma das formulações de Mário no discurso de 1942: comprovar a relação entre literatura e sociedade, entre criação, pesquisa e intervenção social. Nesse contexto, aderindo ao prisma marioandradino, Candido seguiu um caminho em que acolheu, na *Formação*, obras e autores de postura construtiva e empenhada, ao invés de obras e autores destrutivos e “dilacerados”. (PASINI, 2020, pp. 776-780).

¹¹⁶ CANDIDO, 2008, p. 31.

Roman Jakobson, denominam-se *emotiva*¹¹⁷ e *referencial*¹¹⁸: uma apoiada no remetente, a outra, no contato com o ambiente externo.

Analisando mais detalhadamente os textos, estaria pressuposto na *Formação* que, para se configurar como sistema articulado, a Literatura teria como condição *sine qua non* a existência do triângulo autor-obra-público em interação dinâmica, bem como a continuidade, em evolução mais ou menos linear, da tradição.¹¹⁹ Ademais, esse esquema “triádico” responderia à uma ideia de literatura como um tipo de comunicação inter-humana, que aparece sob este ângulo como “*sistema simbólico*, por meio do qual as veleidades mais profundas do indivíduo se transformam em elemento de comunicação entre os homens e de interpretação das diferentes esferas da realidade”.¹²⁰

Assim, nesse *sistema simbólico* chamado “Literatura”, tal como interpreta Haroldo de Campos a posição de Antonio Candido, ao polo do produtor corresponderia a função de exprimir algo, em geral as suas próprias intenções como autor(a). Dessa forma, a arte literária seria definida como “comunicação expressiva”, expressão de realidades profundamente radicadas no artista (o pressuposto da “vida”) mais do que transmissão de meras noções e conceitos,¹²¹ sendo a obra definida como um veículo das aspirações individuais mais profundas.¹²² Longe de ser só expressão individual, estes produtores e a arte estão inseridos num sistema simbólico *vigente*, com características internas comuns compartilhadas, e isso faz com que a comunicação/mensagem artística seja capaz de exprimir não só as representações individuais do artista, como também as sociais, dando uma sensação de pertencimento e compartilhamento de visões de mundo. Em outras palavras: “essa vinculação não fica apenas no contato linguístico entre os membros, mas no sistema simbólico chamado literatura, que afeta receptor e público [...]”.¹²³ Para Haroldo de Campos, esse modelo que se baseia no caráter comunicativo da transmissão da mensagem, na expressão de sentimentos profundos do artista,

¹¹⁷ De acordo com Jakobson, em *Linguística e Poética*, “a função emotiva ou expressiva, centrada no remetente, visa a uma expressão direta da atitude de quem fala em relação àquilo de que se está falando. E tende a suscitar a impressão de uma certa emoção.” (JAKOBSON, 1974, p. 124).

¹¹⁸ De acordo com Jakobson: “a função referencial é aquela em que há um pendor destinado para o referente, uma orientação para o contexto - em suma, é a chamada função ‘denotativa’, ‘cognitiva’.” (JAKOBSON, 1971, p. 123).

¹¹⁹ CANDIDO, 2000, p. 15.

¹²⁰ CANDIDO, 2000, p. 23; CAMPOS, 1989, p. 19.

¹²¹ CANDIDO, 2000, p. 26; CAMPOS, 1989, p. 22.

¹²² CANDIDO, 2000, p. 30; CAMPOS, 1989, p. 23.

¹²³ CAMPOS, 1989, p. 24.

denomina-se *função emotiva* ou, para falar nos termos aplicados a Candido, *função comunicativo-expressiva*.¹²⁴

Essa forma de entender a literatura implica uma translação de registro semântico, a saber, aquela do contexto externo ou referente, no qual está centrada a *função referencial*. Segundo Haroldo de Campos, trata-se, em Candido, “de interpretar as diferentes esferas da realidade”, ou seja, “o que está em jogo aqui são os fatores externos e de contexto”,¹²⁵ que corroboram para a formação de uma literatura com aspirações classicizantes, numa atitude estética em que “a palavra é considerada equivalente à natureza, capaz de criar um mundo de formas ideais que expressem o mundo das formas naturais”.¹²⁶

Assim, de acordo com Haroldo de Campos, dentro do sistema simbólico-literário de Candido, não haveria espaço para as duas funções semiológicas primordiais da obra de arte literária, a saber: a *função metalinguística*, centrada no fator código,¹²⁷ e a *função poética*, centrada na mensagem por ela mesma.¹²⁸ Apoiado, então, nas conquistas teóricas de Jakobson, Campos conclui que, na perspectiva da *Formação*, não haveria espaço para o barroco e, por extensão, muito menos para as obras modernas e de vanguarda, as quais, por seu lado, estão totalmente comprometidas com a função poética e metalinguística, a partir da autorreflexividade do texto e da autotematização inter e intratextual,¹²⁹ um arguto argumento que mirava justamente as particularidades das linguagens artísticas que se autotematizam.

¹²⁴ CAMPOS, 1989, p. 23.

¹²⁵ CANDIDO, 2000, p. 16; CANDIDO, 2008, pp. 3-9.

¹²⁶ CANDIDO, 2000, p. 53.

¹²⁷ Nas palavras de Jakobson: “Uma distinção foi feita, na Lógica moderna, entre dois níveis de linguagem, a ‘linguagem-objeto’, que fala de objetos, e a ‘metalinguagem’, que fala da linguagem. Mas a metalinguagem não é apenas um instrumento científico necessário [...]; ela desempenha também papel importante em nossa linguagem cotidiana. [...] Sempre que o remetente e/ou o destinatário tem necessidade de verificar se estão usando o mesmo código, o discurso focaliza o código; desempenha uma função metalinguística (isto é, de glosa)”. (JAKOBSON, 1971, p. 127). Para Haroldo de Campos, “no modelo de Candido, a função metalinguística é vista apenas enquanto explicitação do que seja o mecanismo transmissor (‘uma linguagem traduzida em estilos’), cuja função transitivo-integradora é enfatizada (I:23: mecanismo ‘que liga uns a outros’, ou seja, produtores e receptores).” (CAMPOS, 1989, p. 26).

¹²⁸ Caracteriza-se pelo “pendor a mensagem como tal, o enfoque da mensagem por ela própria, eis a função poética da linguagem.” (JAKOBSON, 1971, pp. 127-128). Para Haroldo de Campos, “a função poética, por sua vez, também não é posta em relevo por Candido, já que o próprio texto é introduzido metonimicamente no modelo triádico, pondo-se a ênfase no seu veículo, aquele mecanismo provido de função transitivo-integradora.” (CAMPOS, 1989, p. 26). “[...] que a função poética e a função metalinguística possam aliar-se numa prática literária com dominante lúdica ou crítico-escritural” (CAMPOS, 1989, p. 26) é algo que parece não caber no modelo literário de Candido.

¹²⁹ CAMPOS, 1989, p. 33.

No entanto, dando um passo atrás na investigação do modelo de interpretação haroldiano, não nos parece haver nela uma decisiva ruptura com uma característica central daquelas tentativas que identificavam metáfora e antropofagia, a saber, a identidade entre linguagem e função semântica (“função significante”, para usar uma terminologia do círculo de Praga), quer dizer, parece-nos haver ainda um compromisso teórico fundamental com a linguagem da representação: ao incorporar a teoria da comunicação de Jakobson, Haroldo de Campos acaba por assumir o pressuposto de que toda linguagem é, no fundo, um veículo de *transmissão de sentido*, mesmo que cifrada (sentido figurado) ou ambígua, como no caso da comunicação poética.¹³⁰ Isso parece estar presente nos dois conceitos cardinais de sua contraposição à noção de literatura entendida por Candido: as funções metalinguística e poética, pois elas têm como pressuposto o fato de que a linguagem (literária, no caso) é redutível a um *sistema de signos*, a “*códigos*”, *comuns ao emissor/autor e ao destinatário/leitor, cujo objetivo é “significar”, “comunicar”, “transmitir mensagem”*.¹³¹ Mesmo que tematizem a si mesmos, os signos, as palavras, os códigos, os “textos” poéticos sugerem um “olhar estruturante”, “sistêmico”, capaz de permitir que, no processo de significação e comunicação, o sentido fosse produto autorreferencial dos mecanismos de interação da linguagem consigo mesma, sendo ela “sujeito e objeto” no processo de significação e comunicação.

A função *metalinguística* sugere, assim, uma *consciência linguística totalizante*, capaz de evitar lapsos do sistema de significação e comunicação mesmo quando sua

¹³⁰ É na “comunicação poética” que se encontra a noção de metáfora, mas também a de metonímia, em Jakobson, inseparáveis, vale ressaltar, da relação entre som e sentido. De acordo com o russo, “a questão fundamental reside, em poesia, nas relações entre som e sentido. Age a cada momento, estabelecendo entre as palavras novos nexos, metafóricos ou metonímicos. [...] Tudo na linguagem é, nos seus diferentes níveis, significante. [...]” (JAKOBSON, 1972, pp. 5-6). Nesse sentido, para Jakobson, “o que dá valor a um poema, o qual tem como função básica a poética, é a relação entre sons e sentidos, é a estrutura dos significados”, o que continua a ser, como o próprio autor compreende, um “*problema semântico no sentido mais amplo do termo*”. (JAKOBSON, 1972, p. 9) [cursivo nosso]. Nesse contexto, em *Linguística e Poética*, Jakobson ressalta como a transmissão de sentido poético se dá através de dois vetores, similaridade e contiguidade, um representando o polo da metáfora, o outro, da metonímia. Em suas palavras: “em poesia, não apenas a sequência fonológica, mas, de igual maneira, qualquer sequência de unidades semânticas, tende a constituir uma equação. A similaridade superposta à contiguidade comunica à poesia sua radical essência simbólica, múltipla, polissêmica, belamente sugerida pela formulação de Goethe (“tudo quanto seja transitório não passa de símbolo”). Dito em termos mais técnicos: tudo quanto é transitório é um símile. Em poesia, onde a similaridade se superpõe à contiguidade, toda metonímia é ligeiramente metafórica e toda metáfora tem um matiz metonímico.” (JAKOBSON, 1971, p. 149).

¹³¹ Para mais informações sobre o tema ver: JAKOBSON, 1971, 1980 e 2007; CAMPOS, 2006; PIRES, 2013; MACHADO, 2008.

fragmentação é escancarada. Não se perde o sentido (poético) mesmo quando a poesia parece sem-sentido (ortográfica, sintática ou linguística). Em tal visão “sistêmica”, eventos como a incompreensão - quer dizer, o *fracasso* no entendimento da “mensagem” (do significante) - não são levados em conta; espera-se que o acesso ao repertório linguístico de quem comunica (por exemplo, do/a autor/a) seja *sempre* garantido a quem o recebe. A ideia de que a semiótica daria subsídios teóricos estruturantes (a ideia de cientificidade/objetividade é bem forte aqui) alternativos aos demais modelos crítico-literários, encontraria um (de vários) ponto crítico justamente em sua pretensão totalizante, sistêmica.¹³²

Ora, a literatura moderna e, com maior ênfase, as vanguardas¹³³ aparentam não confiar tanto assim nisso. Como nos lembra F. Nietzsche, já em 1887, em reveladora passagem (seção 381) do quinto livro da *Gaia ciência*, pode-se contar entre as intenções de um autor ou autora “não querer ser entendido”, quer dizer, pode contar entre as pretensões de um escritor não querer compartilhar o repertório de “códigos” que comunica em sua escrita!¹³⁴ E isso, não porque um autor ou autora quer escrever *apenas* para “seletos”, de modo esotérico, mas porque ao se propor escrever de modo não-compreensível, “sem-sentido” em um certo aspecto, ele ousa tocar naquilo que valia como bastião inviolável da língua/linguagem, a saber: que, ao se escrever, aí

¹³² Para se compreender a teoria de Jakobson que combina estruturalismo e funcionalismo, bem como algumas críticas a ela, ver: PAVEAU, M.-A.; SARFATI, G.-E. (2006).

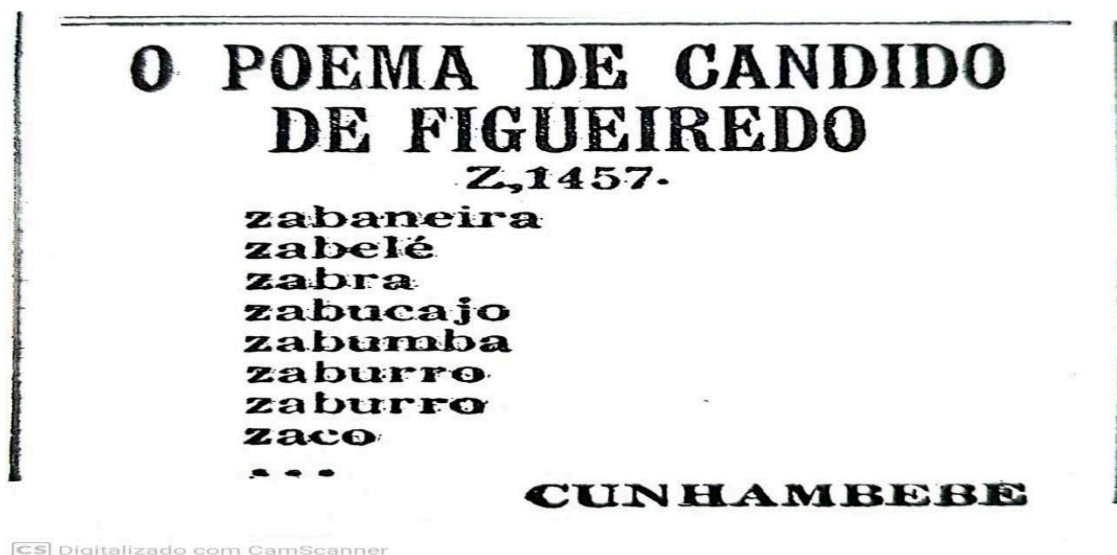
¹³³ Representada tradicionalmente pelos diversos -ismos (futurismo, dadaísmo, surrealismo, cubismo, expressionismo, fauvismo), a vanguarda foi, segundo Kenneth David Jackson, um conceito usado para “designar artistas e escritores que eram audaciosamente experimentalistas, no sentido de rejeitar ou zombar das tradições literárias e acadêmicas.” (JACKSON, 1978, p. 10). Na mesma direção, Augusto de Campos define a arte de vanguarda como “aquela que não se ajusta aos cânones classificatórios da historiografia literária e que, por definição, se destina a fornecer um mínimo de redundância informativa, um máximo de informação original, imprevista, inqualificável.” (CAMPOS, 2015, p. 104). A partir dessas definições, causa-nos sempre estranhamento o fato de as manifestações vanguardistas do século XX terem se tornado “escolas”, isto é, -ismos, todas tornadas, de alguma maneira, “tradição” artística. Embora fossem avessas a regras e à *estandardização* dos seus procedimentos estéticos, os críticos literários, de maneira geral, não se preocupam em listar e classificar tais manifestações artísticas como modelos ou escolas. Isso valendo inclusive para o nosso modernismo, tornado, como se vê, mais um dos -ismos. Para mais informações a respeito da interpretação corrente da crítica literária sobre o que há de vanguardista em Oswald e na antropofagia ver: JACKSON, 1978; NUNES, 1979; COSTA LIMA, 2011; SCHWARTZ, 1995.

¹³⁴ “A questão da incompreensibilidade – Não queremos apenas ser compreendidos ao escrever, mas igualmente *não* ser compreendidos. De forma nenhuma constitui objeção a um livro o fato de uma pessoa achá-lo incompreensível: talvez isso estivesse justamente na intenção de seu autor – ele não *queria* ser compreendido por “uma pessoa”. Todo espírito e gosto mais nobre, quando deseja comunicar-se, escolhe também os seus ouvintes; ao escolhê-los, traça de igual modo a sua barreira contra ‘os outros’. Todas as mais sutis leis de um estilo têm aí sua procedência: elas afastam, criam distância, proíbem ‘a entrada’, a compreensão, como disse [...]”. (NIETZSCHE, 2001, p. 284).

pretendeu-se significar, produzir e comunicar sentido, que ao escrever alguém já assumiu, de uma forma ou de outra, conceber a escrita segundo uma “função” – a função *comunicativo-expressiva*, centrada no caráter comunicativo da transmissão da mensagem. Por que não poderia contar entre as estratégias de um autor ou autora escrever não propriamente uma prosa ou poesia sem-sentido, mas uma na qual a definição do sentido não pode ser decidida quando da leitura? Escrever um texto em prosa ou poesia que conscientemente visa à supressão da compreensibilidade e, que, portanto, sabota a convencional ideia de “sentido/significação” e “comunicação/mensagem”? Não poderia contar entre as pretensões da literatura moderna e das vanguardas, escrever *um texto para ser lido mesmo que não seja compreendido convencionalmente, via sentido*? E isso quer dizer: *ser lido mesmo sem conter uma “mensagem”*?

No entanto, como isto se daria: ler sem entender? Escrever sem comunicar? Em suma (e para novamente tocar em um ponto que nos é caro): conceber imagens sem referentes ou representantes? Afinal, como explicar, hermeneuticamente, um poema como este escrito por Cunhambebe – um dos possíveis pseudônimos utilizados por Oswald na *Revista de Antropofagia* – no 6º número da 2ª denteição:

Figura 2: O poema de Candido de Figueiredo

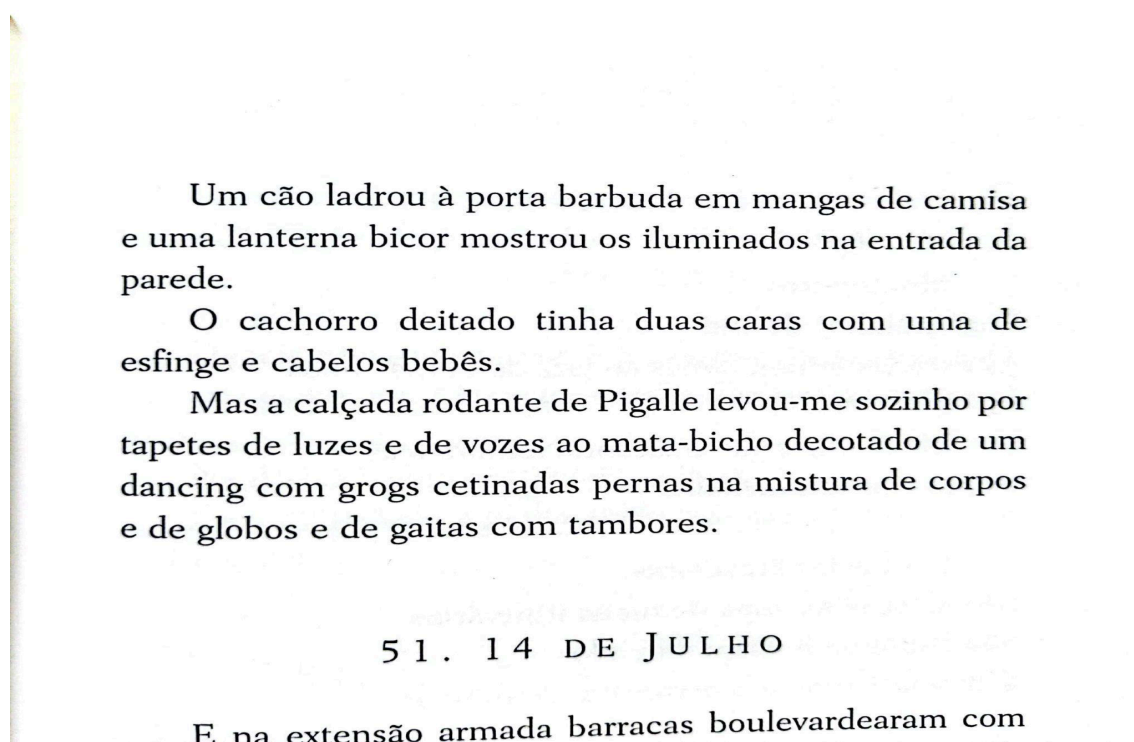


¹³⁵ Fonte: Revista de Antropofagia: 1º e 2º denteições. (fac-similar). São Paulo: Abril. Metal Leve, 1975.

Ou um texto como *Memórias Sentimentais de João Miramar*, que, a todo momento, pretende sabotar a confiança do leitor e da leitora de que aquilo que se leu poderia ser compreendido?

Ao se deparar com uma iniciativa literária tão arrojada como esta:

Figura 3: *Memórias sentimentais de João Miramar*



136

...podemos mesmo esperar que contava entre as intenções do nosso autor “significar” e se “comunicar” assim escrevendo?¹³⁷

Colocado aqui propositalmente, esse trecho possui uma interessante análise de Haroldo de Campos, em *Estilística miramarina*, na qual o crítico-poeta busca aplicar a

¹³⁶ Fonte: ANDRADE, 2021, p. 390.

¹³⁷ O próprio Oswald de Andrade em entrevista a Osório Nunes, no ano de 1942, comenta: “Coloquei-me, bem cedo, numa posição de combate e de pesquisa técnico-expressional. Isso torna difícil a leitura de trabalhos como *Memórias sentimentais de João Miramar*, *Serafim Ponte Grande*, *A morta*. Não são livros para o grande público.” (ANDRADE, 2008, p. 113). E encerra citando autores modernos e de vanguarda que buscavam, exatamente, a incompreensibilidade: “Meu caro, uma época que já deu Thomas Mann e Joyce, D.H Lawrence e Gladkov, Huxley e Shaw, John dos Passos, Silone e Ilya Ehrenburg, impõe ao escritor deveres gigantescos. Desses homens é que procuro me alimentar”. (ANDRADE, 2008, p. 113).

teoria metonímica de Jakobson à poética oswaldiana,¹³⁸ iniciativa que merece ser aqui explorada. Havíamos comentado anteriormente que, ao incorporar a teoria da comunicação de Jakobson, Haroldo de Campos acabava por assumir o pressuposto de que toda linguagem é, no fundo, um veículo de transmissão de sentido, mesmo que cifrada ou ambígua, como no caso da comunicação poética, e isso porque, para Jakobson, “tudo na linguagem é, nos seus diferentes níveis, significante”.¹³⁹

Para Jakobson, teria sido primeiro na metáfora e, a partir da estética moderna, na noção de metonímia – a qual substituiria o procedimento metafórico na prosa e na poesia “nova” – que estaria a base da comunicação poética, inseparável, inclusive, da relação entre som e sentido.¹⁴⁰ Assim, para o pensador russo, “o que dá valor a um poema é a relação entre sons e sentidos, é a estrutura dos significados”,¹⁴¹ o que continua a ser, como o próprio autor compreende, “*um problema semântico no sentido mais amplo do termo*”.¹⁴²

Nesse contexto, em *Linguística e Poética*, Jakobson tinha ressaltado como a transmissão de sentido poético se dá através de dois vetores, similaridade e contiguidade, um representando o polo da metáfora, o outro, da metonímia. Em suas palavras:

em poesia, não apenas a sequência fonológica, mas, de igual maneira, qualquer sequência de unidades semânticas, tende a constituir uma equação. A similaridade superposta à contiguidade comunica à poesia sua radical essência simbólica, múltiplice, polissêmica, belamente sugerida pela formulação de Goethe (“tudo quanto seja transitório não passa de símbolo”). Dito em termos mais técnicos: tudo quanto é transitório é um símile. Em poesia, onde a similaridade se superpõe à contiguidade, toda metonímia é ligeiramente metafórica e toda metáfora tem um matiz metonímico.¹⁴³

Assim, baseado na teoria da comunicação poética de Jakobson, Haroldo de Campos interpreta a prosa e poesia de Oswald como tendo “uma preferência pelo polo

¹³⁸ Para Jakobson e, conseqüentemente, para Haroldo, o procedimento metonímico se confundiria com o procedimento metafórico na prosa moderna.

¹³⁹ JAKOBSON, 1972, pp. 5-6.

¹⁴⁰ De acordo com o russo, “a questão fundamental reside, em poesia, nas relações entre som e sentido. Age a cada momento, estabelecendo entre as palavras novos nexos, metafóricos ou metonímicos.” (JAKOBSON, 1972, pp. 5-6).

¹⁴¹ JAKOBSON, 1972, p. 9.

¹⁴² JAKOBSON, 1972, p. 9. [cursivo nosso].

¹⁴³ JAKOBSON, 1971, p. 149.

metonímico.¹⁴⁴ Nessa análise, Campos, mesmo percorrendo aspectos modernos de composição (analisando, principalmente, o que há de procedimento cubo-futurista na escrita de Oswald), entende que “no caso da prosa miramarina de Oswald de Andrade, o estilo cubista, a operação combinatória ou metonímica nela realizada, está do lado do cubismo histórico, *é ainda residualmente icônica em relação ao mundo exterior*.”¹⁴⁵ Ainda segundo ele, Oswald teria proposto, através da crítica à figura e à maneira habitual de representar o mundo das coisas e mediante uma livre manipulação dos pretextos sígnicos, um novo realismo comensurado à civilização da velocidade e da máquina.¹⁴⁶ Assim, para Campos, “quando Oswald escreve ‘um cão ladrou à porta barbuda em mangas de camisa’ ele está em plena operação metonímica, selecionando elementos fornecidos pela realidade exterior e transformando-os em dígitos [...]”¹⁴⁷ Embora Haroldo de Campos declare que a atitude metonímica é assumida em si mesma, em última instância, o que interessaria a Oswald é a rearticulação, o reordenamento e a reelaboração da realidade para (re)adquiri-la como fenômeno estético. Assim, tratar-se-ia de

um realismo especial, quase etimológico, fundado na realidade do texto como coisa de palavras, cuja coerência se mede pelos seus próprios materiais (palavras numa determinada ordem de contiguidade). *Que essa prosa não corte suas amarras icônicas com o mundo exterior é bastante compreensível, pois uma de suas dominantes é a sátira, ao nível social e linguístico, do mundo exterior.*¹⁴⁸

Podemos ver, a partir dessa análise, que, mesmo trabalhando com uma perspectiva crítico-formal da obra oswaldiana, Haroldo de Campos ainda permanece com a perspectiva de que a linguagem é, de alguma forma, um veículo de transmissão de sentido e significação. A metonímia que, para Jakobson e, consequentemente, para

¹⁴⁴ A mesma análise será realizada por Haroldo em relação à poesia oswaldiana. Analisando o *Manifesto* e as *Poesias Pau Brasil*, em *Uma poética da radicalidade*, Haroldo diz: “a articulação dos ícones (imagens) escapa da relação do tipo equacional do símile, pois a atitude metafórica (que opera no plano da similaridade semântica) sofre a interferência da atitude metonímica (que opera no plano da contiguidade sintática). Assim, o real transposto em imagens é, ademais, reordenado por nexos imprevistos, pelo mesmo processo de singularização com que, num quadro cubista, uma figura reduzida ao detalhe ampliado de um olho é avizinhada de uma carta de baralho ou do bojo de uma guitarra. Uma coisa toma o lugar sintático da outra, o efeito é tomado como causa eficiente, a parte pelo todo, etc.” (CAMPOS, 1974, p. 42).

¹⁴⁵ CAMPOS, 2006, p. 102 [cursivo nosso].

¹⁴⁶ CAMPOS, 2006, p. 102.

¹⁴⁷ CAMPOS, 2006, p. 103.

¹⁴⁸ CAMPOS, 2006, p. 105 [cursivo nosso].

Haroldo, substitui a metáfora na prosa moderna não deixa de supor a semântica como algo “natural”, “dado”.

Seja como for, não se trataria de gestar uma profunda crise da função semântica da linguagem, como parece ser o caso da prosa/poesia oswaldiana em sua fase (dita) “heroica”. Mesmo que o olhar de Haroldo de Campos seja dirigido para uma redefinição “modernista” das figuras de linguagem (o caso da metonímia seria prova disso), aquilo que é o mais tradicional e convencional permanece ainda intocado. Para tentar suprimir as antigas formas de composição da prosa e poesia (o abuso de sínteses e análises via metáfora), a posição de Haroldo de Campos acabou por admitir como moderno o recurso metonímico (analogias “sobrepostas”, sem síntese ou análise convencionais), mas fez isso admitindo um “velho” pressuposto das tradicionais teorias das figuras de linguagem, a saber, que por trás de analogias e associações sem contiguidade há ainda um sentido subjacente sendo comunicado.

Assim, ao problematizar a naturalizada distinção entre sentido literal e figurado essa dissertação procurou mostrar ao longo desse primeiro capítulo que não pode ser tratado como óbvio o fato de que, seja como metáfora, seja como metonímia ou qualquer outra figura de linguagem, a antropofagia oswaldiana continue a ser encarada sem mais sob o primado semântico, seja na forma da busca pela compreensão “moderna” do sentido figurado, seja na forma de um sentido subjacente capaz de comunicar algo diferentemente do que do sentido que se convencionalizou, que se “literalizou”. Não pode ser óbvio o fato de que todo modo de encarar a antropofagia como metáfora tenha que partir do primado semântico, justamente porque essa distinção não era mais naturalizada na época das poéticas modernas, muito menos das vanguardas.

É esse “passo atrás” que a pesquisa especializada sobre Oswald de Andrade, em geral, não realiza ao analisar a antropofagia *como* sentido figurado. Afinal, por que temos que assumir de partida que a antropofagia só pode ser entendida dentro do quadro antagônico entre sentido próprio e figurado? Quem disse que Oswald de Andrade se preocupava com essa distinção? Quem disse que Oswald tinha que comprar essa velha mediação teórica, que consolida o uso da metáfora enquanto linguagem figurada em oposição a uma linguagem literal? E se ele não quisesse, em suas obras, “produzir sentido” *nesse sentido*? Se buscamos aqui expor o fato de que a metáfora continua presa

à função de “significar algo”, a pergunta que fica a ser respondida é esta: como seria, então, uma metáfora encarada sob a perspectiva *moderna*?

Certamente deve haver inúmeras alternativas para responder essa questão dentro do quadro crítico-literário brasileiro – e que por desconhecimento nosso não foi possível abordar aqui, nesta dissertação -, mas uma nos chamou especial atenção, por tocar justamente em um ponto central de nossa problematização. Falo aqui de uma certa intuição de Theodor Adorno sobre o sentido figurado (ou simbólico, como ele prefere dizer) da linguagem das “novas artes” (arte moderna), *insight* que foi levado a cabo com minúcia por Claus Zittel em uma reflexão decisiva sobre a função estética da metáfora em um revolucionário escritor da língua alemã, Friedrich Nietzsche. O fato de Adorno ou Zittel não conhecerem diretamente a obra de Oswald em nada desmerece o inovador tratamento que dão à metáfora em um contexto modernista.

CAPÍTULO 2 – UM SÍMBOLO QUE JÁ NÃO MAIS SIMBOLIZA: A METÁFORA VISTA SOB A PERSPECTIVA DA ESTÉTICA MODERNA

Não se faz poesia com ideias, mas com palavras.

Mallarmé.

O poeta trabalha.

Saint Pol-Roux

As questões que nos movem ao longo da primeira parte deste segundo capítulo já foram apresentadas no fim do capítulo anterior: como seria a metáfora vista sob a perspectiva moderna? Se é amplamente aceito pela tradição de pesquisa em Oswald de Andrade o fato de ele ser um autor moderno e vanguardista, por que continuar concebendo sua obra a partir de mediações teórico-artísticas consideradas clássicas? Ao longo deste segundo capítulo, buscaremos mostrar como há alternativas teóricas capazes de nos afastar dessa perspectiva “clássica”, “tradicional”, oferecendo uma leitura, na qual a metáfora é analisada como um procedimento composicional moderno.

Como aludido acima, há em Theodor Adorno, na obra *Teoria Estética*, um decisivo *insight* estético-teórico que, suspeitando do uso metafórico tradicional, possivelmente aponta para uma direção nova no que diz respeito ao trato “figurativo” (metafórico, alegórico ou simbólico) das linguagens artísticas modernas. Adorno desconfia de que há “na arte nova”, isto é, nas obras de arte moderna e nas vanguardas, uma resistência à ideia de acordo com a qual a expressão linguística das formas de comunicação tenha sua significação dada a partir destes dois vetores semânticos, sentido próprio e figurado. Na obra supracitada, o filósofo é preciso ao falar a respeito do uso estético da metáfora pelas “novas artes”. De acordo com ele:

seria preciso demonstrar que os símbolos ou, no campo linguístico, *as metáforas tendem, na arte nova, a tornar-se independentes perante a sua função simbólica* e a contribuir, portanto, para a constituição de uma esfera antitética à empiria e às suas significações. *A arte absorve os símbolos*

*em virtude de eles já nada mais simbolizarem; os próprios artistas avançados realizaram a crítica do caráter simbólico. As cifras e os caracteres da modernidade são signos que se tornaram absolutos, esquecidos de si mesmos.*¹⁴⁹

Essa decisiva passagem da *Teoria estética* toca justamente naquilo que mais nos interessou até aqui: assumir como obsoleta a concepção de metáfora, de “linguagem simbólica” em sentido amplo, como *naturalização da linguagem de representação*, ao mesmo tempo que nos convida a nos afastar dela como base teórica para analisar e interpretar obras de “arte nova” (modernas e vanguardistas), uma vez que para estas os símbolos já não mais simbolizam, já não mais *significam algo*. A arte nova curto-circuitou a ideia da palavra como representante.

Acreditamos poder derivar dessa sucinta, porém, fundamental passagem da *Teoria estética* a suspeita de que a “arte nova” de Oswald de Andrade faça uso da palavra antropofagia de modo “simbólico”, afinal, soa-nos estranho que seu projeto artístico modernista possa ser interpretado segundo um modelo conservador de metáfora. Pode ser que ele não esteja utilizando a antropofagia como sentido figurado com vistas a criar sentido e significação, quer dizer, com vistas a empregar a palavra como *representação de algo*. Talvez seja possível interpretar a metáfora em Oswald de Andrade fora dessa chave teórica clássica e pensá-la no bojo da metáfora tal como utilizada pela “arte nova”.

Nesse sentido, é em um estudo do pesquisador alemão Claus Zittel¹⁵⁰ que encontramos uma base teórica (nos termos de Adorno) capaz de fornecer elementos para discutir, quando se trata de examinar iniciativas artísticas “modernas”, a noção de metáfora para além do seu sentido clássico. Zittel causou uma reviravolta nos estudos sobre F. Nietzsche com sua obra *O cálculo estético de Assim falou Zaratustra*¹⁵¹ ao

¹⁴⁹ ADORNO, 2008, p. 151 [cursivo nosso].

¹⁵⁰ Claus Zittel é professor associado do Instituto de Filosofia da Universidade de Stuttgart e professor associado na Universidade Ca’ Foscari Venezia onde leciona, respectivamente, Filosofia e Literatura alemã; é cientista associado do Art History Institute e do Max Planck Institute Florence; é Vice-Chefe do Centro de Pesquisa de Estudos de Texto de Stuttgart; além de ser co-curador e membro do comitê editorial *Nietzsche Studien* (Anuário Internacional da Pesquisa Nietzsche) e co-curador e membro do comitê editorial *Intersections*. Nos últimos anos, Zittel tem recebido uma interessante recepção no Brasil, já possuindo artigos traduzidos e publicados por pesquisadores brasileiros, tais como: *Os muitos nascimentos de O Nascimento da Tragédia* (2023); *Conversas com Dioniso: Jogos Lúdicos de Nietzsche* (2020); *Sentenças, rupturas, contradições: provocações e problemas de interpretação a partir das relações e das perspectivas narrativas no Assim Falou Zaratustra de Nietzsche* (2018); entre outros.

¹⁵¹ Na edição original: ZITTEL, Claus. *Das ästhetische Kalkül von Friedrich Nietzsches Also sprach Zarathustra*. Königshausen und Neumann - Würzburg, 2000. Para fins desta dissertação utilizamos a

contestar a leitura do *Zaratustra* segundo a gramática tradicional da metáfora. Considerando *Zaratustra* uma obra de arte moderna, Zittel, em seu trabalho, não só questiona o modo pelo qual a pesquisa nietzschiana em geral interpreta as metáforas presentes em *Assim falou Zaratustra*, como propõe uma nova concepção de metáfora, uma que, partindo de uma concepção estética moderna, resulta em um novo ponto de vista sobre a linguagem poética em geral e a metafórica, em particular.

Seguindo, a nosso ver, os passos de Adorno, Zittel lê a metáfora na ótica do que ele chama de “poliperspectivismo”, isto é, na ótica de uma relação, na qual a metáfora é um recurso da linguagem para aguçar a polissemia do texto. Buscando demonstrar uma relação de correspondência entre o fundamento estético do perspectivismo nietzschiano e a estrutura poética de *Zaratustra*, Zittel tenta mostrar ao longo do seu livro, em especial na segunda parte, que o mais importante na teoria da metáfora nietzschiana é que, no jogo de sentido que produz, a metáfora não é indutora de sentido, mas uma estratégia para uma renovação da própria linguagem poética. Em outras palavras, para Zittel, a metáfora, em Nietzsche, guarda relação com o próprio procedimento de composição da linguagem poética (as metáforas do texto de Nietzsche), como se o procedimento metafórico tivesse na própria metáfora seu material linguístico. Provém daí a ideia da autorreferencialidade da metáfora, e isso nada têm a ver com formalismo vazio ou esteticismo por parte de Nietzsche, uma vez que se trata de um posicionamento crítico refratário a modelos convencionais de representação (a dizer: uma palavra *no lugar* de uma coisa).

Nessa perspectiva, Nietzsche se utiliza de metáforas em *Zaratustra* (Eterno retorno, além-do-homem, vontade de poder, Deus está morto estão entre as mais conhecidas) não para se contrapor ao ou extrapolar o “natural/literal” sentido (de palavras ou imagens), mas acima de tudo para explicitar o processo metafórico como algo *constitutivo da linguagem poética e não meramente ilustrativo, alusivo*. Em última análise, a metáfora seria um recurso para *significar mecanismos de significação da própria linguagem*.

Claus Zittel inicia seu texto realizando uma crítica às correntes clássicas de leitura e interpretação de *Zaratustra*.¹⁵² Com amplo domínio e conhecimento da tradição de pesquisa em Nietzsche, Zittel busca, ao longo da primeira parte do texto, na contramão da pesquisa canônica, posicionar o *Zaratustra* como uma obra de arte moderna,¹⁵³ que, à luz das concepções estético-filosóficas de Nietzsche, deve ser concebida de modo relacional e não representacional.¹⁵⁴ Assim, é a partir da noção de

¹⁵² Zittel distingue três correntes “principais” de interpretação do *Zaratustra*. 1) a interpretação filosófica tradicional, que ignora a forma estética do texto e se ocupa estritamente com o conteúdo; 2) a corrente de interpretação filológica; e 3) a interpretação que busca conceber conjuntamente e de forma complementar poesia e filosofia, articulando a obra filosófica com os procedimentos estéticos. Da primeira corrente, Zittel comenta que, nela, o procedimento estético é desconsiderado ou é um ingrediente supérfluo, do qual o texto deve, antes de tudo, ser liberado e traduzido em prosa normal e científica. Neste sentido, a linguagem metafórica de *Zaratustra* é desqualificada quando comparada à “lógica argumentativa”, pelo fato de ser “indeterminada”, por estar baseada na “imaginação”, por ainda não ter sido formulada “conceitualmente”. O autor ainda chama atenção para o fato de que “in tal modo non ci sono possibilità di sorta per far emergere delle modalità procedurali del testo, specificatamente moderne, come il montaggio o la costituzione del senso intertestuale”. [*Desta forma, não há possibilidade de emergir qualquer modalidade procedimental do texto, especificamente moderna, como a montagem ou a constituição do senso intertextual.*] (ZITTEL, 2020, p. 20).

¹⁵³ Há diversas passagens ao longo do texto que buscam afirmar a modernidade da obra nietzschiana. Em termos gerais, a noção de “obra moderna” pode ser entendida à luz do conceito de “obra de vanguarda”, ou seja, no sentido de uma obra que não acata uma tradição, regras ou doutrinas de um fazer artístico determinado. Neste sentido, *Zaratustra* é moderno nos procedimentos que utiliza, na sua concepção de linguagem e na forma de escrita que emprega. Dentre alguns procedimentos citados por Zittel e que estão presentes em *Zaratustra*, estão: montagem, intertextualidade, intratextualidade ou autorreferência, paródia, ironia, dissolução da unidade tradicional de obra e, o que nos interessa particularmente, o uso da metáfora. Gostaria de destacar nesta nota duas passagens específicas, nas quais Zittel fala da modernidade de *Zaratustra*: “si contrappongono chiaramente e fin troppo programmaticamente le moderne osservazioni dell’arte all’idea classica di opera della forma saldamente chiusa e della organicità con cui ogni sua parte si relaziona al tutto. La dissoluzione dell’unità tradizionale dell’opera si può documentare formalmente come tratto della modernità. La coerenza e l’autonomia dell’opera vengono messe in discussione consapevolmente o distrutte programmaticamente. Lo Zarathustra è nel senso di Bubner un’opera esemplare dell’estetica moderna”. [...] *contrapõe-se claramente e programaticamente as observações modernas da arte à ideia clássica de obra firmemente fechada e orgânica, na qual cada parte se relaciona com o todo. A dissolução da unidade tradicional da obra de arte pode ser formalmente documentada como uma característica da modernidade. A coerência e a autonomia da obra são conscientemente questionadas ou destruídas programaticamente. [...] O Zaratustra é, neste sentido de Bubner, uma obra exemplar da estética moderna.*] (ZITTEL, 2020, p. 84). A outra passagem é retirada de Adorno, citado por Zittel: “Le produzioni estetiche proprie di Nietzsche, in particolare lo Zarathustra, vanno viste all’interno di quella corrente della modernità che insiste sull’artificialità dell’arte.” [*As próprias produções estéticas de Nietzsche, em particular o Zaratustra, devem ser vistas dentro dessa corrente da modernidade que insiste na artificialidade da arte.*] (ZITTEL, 2020, p. 146).

¹⁵⁴ Zittel busca mostrar, ao longo de todo trabalho, que *Zaratustra* é constituído de entrelaçamentos dinâmicos plurais, principalmente, através da utilização de diversos procedimentos estéticos tais como: citação, alusão, paródia, intra e intertextualidade e metáfora. De acordo com o autor, “sulla base della densità dei riferimenti permanenti ad altri testi, della struttura altamente complessa dei rimandi così come della costante autoriflessività, Così parlò Zarathustra si delinea come un’opera che presenta un’“intensità massima del rimando”. [*sob a densa base de referências permanentes a outros textos, da estrutura altamente complexa de referências, bem como da autorreflexividade constante, Zaratustra se delinea como uma obra que apresenta uma intensidade máxima de referências.*] (ZITTEL, 2020, p. 34). Neste sentido, as passagens de *Zaratustra* não podem ser interpretadas individualmente, nem podem

relação que o autor tenta provar uma correspondência entre os “posicionamentos críticos” de Nietzsche e sua prática poética, especialmente em *Assim falou Zaratustra*.¹⁵⁵

Para Zittel, já em *Sobre Verdade e Mentira no Sentido Extramoral*,¹⁵⁶ Nietzsche trabalhava com uma noção relacional (de metáfora), já que se mostrava bastante insatisfeito, apesar de ainda não conseguir romper, com uma visão “representacional” de linguagem.¹⁵⁷ Assim, nos seus primeiros trabalhos, Nietzsche tentou atribuir um caráter relacional às palavras, imagens e conceitos, pressupondo-os, no entanto, ainda “em relação a um mundo real, ao qual, não há [...] uma referência direta via linguagem”.¹⁵⁸ Isso tudo muda dez anos depois com *Zaratustra*: nele, segundo a leitura de Zittel, Nietzsche pensa as relações linguisticamente estruturadas já sem qualquer suporte exterior ou qualquer referencialidade: “o mundo não existe como mundo em si, ele é essencialmente um mundo de relações.”¹⁵⁹

A visão moderna da metáfora proposta pelo seu *Zaratustra* estaria assim não apenas em reconhecer a necessidade de supressão das interpretações metafísicas do mundo, mas acima de tudo em contrariar os problemas gestados pela naturalização da linguagem referencial ou de representação, aqueles apoiados na crença em uma

ser absolutizadas como tendo apenas um ponto de vista, pelo contrário, “Il tableau di prospettive presentato in Così parlò Zarathustra può essere percorso solo internamente, cioè attraverso il processo che porta a compiere e seguire lo scambio tra i diversi punti di vista e a fare esperienza del fallimento dei tentativi di assolutizzare e mantenere i punti di vista acquisiti. carattere relazionale delle immagini estetiche, nelle quali possono andare a formarsi, in infiniti processi, sempre nuove costellazioni di elementi e unità provvisorie e fittizie.” [o quadro de perspectivas apresentado só pode ser percorrido através do processo de fazer e seguir, incessantemente, a troca entre os diferentes pontos de vista adquiridos. [...] o caráter relacional das imagens estéticas formam sempre novas constelações de elementos e unidades provisórias e fictícias em processos intermináveis]. (ZITTEL, 2020, p. 137).

¹⁵⁵ Nas palavras de Zittel: “Vorrei anche mostrare che esiste un rapporto di corrispondenza preciso tra il teorema di relazione di Nietzsche e la struttura poetica della relazione del testo zarathustriano e che è possibile dimostrare quindi una corrispondenza tra i cosiddetti “scritti critici” e la pratica poetica dello “Zarathustra” affermativo.” [Gostaria de mostrar que há uma relação de correspondência entre a teoria da relação de Nietzsche e a estrutura poética do texto zarathustriano e que é possível provar uma correspondência entre os chamados ‘escritos críticos’ de Nietzsche e a prática poética de Zaratustra. Isso ligaria a teoria nietzschiana do conhecimento à sua prática poética”]. (ZITTEL, 2020, p. 98).

¹⁵⁶ Escrito em 1873, mas publicado apenas em 1896.

¹⁵⁷ ZITTEL, 2020, p. 99. Destacado no trecho se encontra a seguinte passagem nietzschiana: Le parole sono soltanto simboli per designare le relazioni reciproche fra le cose e le relazioni delle cose con noi, e non toccano mai la verità assoluta: [...] Mediante le parole e i concetti noi non giungeremo mai al di là del muro delle relazioni. [as palavras são apenas símbolos para designar as relações recíprocas entre as coisas e as relações das coisas conosco e nunca tocam a verdade absoluta: [...] Através da palavra e do conceito nunca chegaremos além do muro das relações [...]]. (ZITTEL, 2020, p. 99).

¹⁵⁸ “Diesen relationalen Charakter spricht Nietzsche nicht nur den Begriffen, sondern der Sprache insgesamt zu, in seinem Frühwerk noch vis-à-vis einer wirklichen Welt, zu der es jedoch keine direkte Referenz qua Sprache gibt.” (ZITTEL, 2017, p. 279).

¹⁵⁹ “Die Welt existiert nicht als Welt an sich sie ist essentiell Relations-Welt.” (ZITTEL, 2017, p. 279).

realidade à qual a palavra *deve fazer referência* para ter algum sentido (literal ou não). Ao levar o uso da metáfora, portanto, de palavras, sentenças e discursos ao paroxismo semântico (em suma, à não-compreensão), *Assim falou Zaratustra* teria buscado desintegrar a linguagem fundada no primado da representação em uma multiplicidade de perspectivas, cada uma das quais consistindo em redes de relações que projetam “sentido” apenas quando o procedimental (o falar, discursar metaforicamente) se torna, ele próprio, o material “significativo” da obra.¹⁶⁰ Nomes, palavras, conceitos, metáforas seriam constituídas e significadas de forma (auto)relacional, segundo a visão de Zittel relativamente à iniciativa de uma “arte nova” como a de Nietzsche.¹⁶¹

Já que não há nenhuma realidade ou matéria à qual possam ser referidas; já que não há um “significado outro” ao qual o discurso artístico se refere; ora, desse modo, a mera distinção entre “denotação” e “conotação”, entre “sentido próprio” e “sentido figurado” deixa de ser “dado”. Quer dizer: se não há mais “sentido literal”, por que supor ainda um “sentido metafórico” que só existia como alternativa ao sentido próprio de uma palavra? Isso ocorre, porque cai por terra o pressuposto fundamental da linguagem de representação: a palavra está liberada daquela função substitutiva. Para Zittel, em Nietzsche, esse problema é reconhecido e enfrentado por uma *semântica relacional*, cujo sentido não é algo gerado por um processo de representação

¹⁶⁰ Em *Così Parlò Zarathustra*, Zittel afirma: “Più si è capaci di scambiare i punti di osservazione e di metterli, a loro volta, in relazione, più ampio e complesso diventa l'ensemble da ottenere con le immagini progettate in modo pluriprospectivo”. [*Quanto mais se é capaz de trocar os pontos de vista e colocá-los em relação, mais amplo e mais complexo se torna o conjunto a ser obtido com as imagens projetadas de modo poliperspectivo.*] (ZITTEL, 2020, p. 125).

¹⁶¹ “Se si esclude di principio di trovare un accesso alle ‘cose in sé’, ecco che è possibile rimanere ancora sul piano orizzontale delle relazioni e lasciarvi interagire le possibili prospettive. Per l'interpretazione del testo, ciò significa concretamente che, da un lato, non si può assolutizzare e liberare un singolo punto di vista all'interno della compagine agonale dei vari punti di vista [...]; dall'altro, in generale, che sulla base della teoria relazionale di Nietzsche non si deve dedurre alcuna preferenza per una singola prospettiva”. [*Se, em princípio, exclui-se o acesso às coisas ‘em si’, é possível permanecer no plano horizontal das relações e deixar interagir as perspectivas possíveis. Para a interpretação do texto isso significa concretamente que, por um lado, não se pode absolutizar nem libertar um único ponto de vista dentro do campo agonal dos vários pontos de vista [...]; por outro, geral, com base na teoria relacional de Nietzsche, não se deve deduzir qualquer preferência por uma única perspectiva*]. (ZITTEL, 2020, p. 129).

(conotação), algo derivado de figuras retóricas ou tropos, mas *é* a metáfora.¹⁶² A metáfora não seria um instrumento ou uma mediação *da* linguagem, a proposta é mais radical: é como se a metáfora já não pudesse mais ser distinguida da própria linguagem (poética).

Assim, é a partir da crise da linguagem da “representação”, da linguagem “referencial”, a linguagem como conjunto de palavras, noções, conceitos, significados que nada mais seriam que “substitutivos de...”, que a modernidade da linguagem metafórica de *Zarathustra*, em particular, e da “arte nova”, em geral, deve ser considerada.

Se a possibilidade de representação de, ou de referência a, uma “outra” realidade ou estado de coisas foi completamente abandonada, logo, não se pode mais encarar a metáfora em termos de “desvio” de uma linguagem, dita, ordinária, habitual.¹⁶³ Não só a representação, mas a referencialidade consistia no fundamento da metáfora em sentido tradicional, já que por conotar entende-se a referência de uma palavra a um significado outro do que foi dito. A aposta de Zittel em sua interpretação inovadora do *Zarathustra* como obra literária moderna vai justo nesta direção: “já não é mais possível distinguir [...] entre conceito e metáfora, ou, no caso da metáfora, entre significado literal e

¹⁶² Zittel entende que a interpretação da linguagem metafórica deve ocorrer “horizontalmente”, em contraponto a uma interpretação “vertical”, que busca investigar a gênese lógica dos conceitos e das metáforas. Ao contrário, na relação horizontal, as relações se dão no âmbito da metáfora-metáfora e do conceito-conceito. Em suas palavras: “In particolare per la considerazione della teoria della metafora in Nietzsche, i pesi si spostano proprio alla luce della sua comprensione della relazione; tale cambiamento di accenti diventerà importante per l’interpretazione del linguaggio metaforico dello Zarathustra. Si possono introdurre tre diversi punti di osservazione. Secondo il primo è possibile indagare la ‘genesi’ logica di metafora e concetti. Così facendo si prende in considerazione il loro rapporto, per così dire, verticalmente. Nel secondo si può osservare il ruolo che hanno le relazioni (orizzontali) metafora-metáfora e concetto-concetto. Secondo il terzo punto, invece, si può valutare la genesi di metafora e concetto dal punto di vista teorico-culturale.” (ZITTEL, 2020, p. 109).

¹⁶³ De acordo com a teoria clássica, a metáfora, ao ser definida como transposição de sentido, operaria em termos de desvio em relação a um uso comum, corrente, natural da linguagem. Nesta perspectiva, de acordo com Katrin Kohl, as teorias clássicas da metáfora “Die Definitionen der Metapher bei Aristoteles und Quintilian gehen prinzipiell davon aus, dass jedes Ding eine ihm zugehörige Bezeichnung hat”. [assumem, fundamentalmente, que cada coisa tem um nome associado a ela, isto é, tem um significado que lhe pertence e ao qual a palavra denomina e significa.]. (KOHL 2007, p. 25). No entanto, após a crítica nietzschiana ao conceito e à linguagem em geral já não é mais possível distinguir entre linguagem natural, literal, conceitual e linguagem figurada, não-literal, metafórica. Agora que não há uma diferença qualitativa entre conceito e metáfora, e não há mais um mundo fora da linguagem, torna-se possível desassociar o procedimento metafórico do jogo de sentido literal-figurado e da clássica noção de metáfora como substituição de uma ideia/coisa por uma palavra.

metafórico. O próprio conceito é apenas uma ilusão ‘fixa’, e o ‘literal’ revela-se um conceito tão problemático quanto o ‘metafórico’.”¹⁶⁴

Após a crítica nietzschiana à função “representante” da linguagem, “o esvaziamento simbólico da metáfora é tão irreversível que nenhuma poesia pode indicar a via de saída da prisão da linguagem.”¹⁶⁵ E, para Zittel, é uma bem-vinda “crise da metáfora” que está em jogo em *Assim Falou Zaratustra*. De acordo com ele, o “*Zaratustra* consiste em [estabelecer uma] relação metáfora-metáfora e necessita de uma descrição teórica adequada”.¹⁶⁶ A partir dessa nova perspectiva,

as obras de arte são organizadas a partir de uma nova estrutura de constelações metafóricas flexíveis que podem se intensificar em contextos sempre novos, nos quais as metáforas são interpretadas mutuamente como um mosaico de palavras [...] irradiando o seu poder para a direita e para esquerda, para todo lado.¹⁶⁷

Dessa forma, para Zittel, “a noção tradicional de símbolo torna-se demasiado grosseira para compreender as múltiplas e transitórias formas estéticas de *Zaratustra* [em especial, a metáfora], bem como para explicar seu sentido.”¹⁶⁸ Se não há nenhuma verdade, nenhuma realidade por trás da aparência, isto é, da palavra poética, também não pode haver nem mesmo referência a ela. “Resta apenas a referência de signos a signos como ideia ainda possível”.¹⁶⁹ As metáforas tal como concebidas a partir da teoria nietzschiana, não são, portanto, palavras no lugar de ideias, imagens, que aludem a coisas, discursos que fazem referência (literal ou figurativamente) a alguma coisa; não

¹⁶⁴ “Jetzt kann man nicht mehr in gewohnter Manier zwischen Begriff und Metapher bzw. bei der Metapher zwischen ihrem ‚wörtlichen‘ und ‚metaphorischen‘ Sinn unterscheiden. Der Begriff ist selbst nur eine fixierte Illusion und ‚wörtlich‘ erweist sich als ebenso problematischer Begriff wie metaphorisch. Man verliert das stabile Fundament.” (ZITTEL, 2017, p. 277).

¹⁶⁵ “Auch aus kulturtheoretischer Perspektive zeigt sich Nietzsche zufolge, daß allgemein die Abnutzung und Entleerung der Metaphern bereits soweit und unumkehrbar fortgeschritten ist, daß keine Dichtung mehr einen Weg aus dem Gefängnis der Sprache zu weisen vermag.” (ZITTEL, 2017, p. 277).

¹⁶⁶ “Lo Zarathustra consiste di relazioni metafora-metafora e necessita di una descrizione teorica adeguata”. (ZITTEL, 2020, p. 117).

¹⁶⁷ “Im Unterschied zu den starren und zweckgebundenen Begriffs-Gerüsten organisieren sich Nietzsche zufolge die Kunstwerke als ein freies Gefüge sich flexibel zu immer neuen stringenten Zusammenhängen verdichten könnender Metaphernkonstellationen, in welchen sich die Metaphern wechselseitig interpretieren, als ein „Mosaik von Worten, wo jedes Wort als Klang als Ort, als Begriff, nach rechts und links und über das Ganze hin seine Kraft ausströmt”. (ZITTEL, 2017, p. 281).

¹⁶⁸ “Il concetto di simbolo e quello tradizionale di allegoria sono fin troppo grossolani per comprendere le molteplici e transitorie forme estetiche di riferimento dello Zarathustra e per poterne spiegare il senso.” (ZITTEL, 2020, p. 148).

¹⁶⁹ “Se non c’è un “mondo vero”, nessuna verità dietro l’apparenza linguistica, ecco che non può nemmeno esserci alcun riferimento ad esso. Rimane solo il rimandare di segni a segni come idea ancora possibile.” (ZITTEL, 2020, p. 149).

são símbolos que significam, tal como alertava Adorno, mas palavras, imagens, signos, figuras que se referem a outras figuras, palavras e imagens que projetam seu próprio espaço de representação e significação poética relacionando-se mutuamente.¹⁷⁰

A metáfora em *Zaratustra* seria, assim, um exemplo cabal de como *iniciativas modernas pretendem dispensar o paradigma da representação*, que opera necessariamente a partir de um ponto de vista “simbólico”, através de procedimentos referenciais intra ou intertextuais.¹⁷¹ Desse modo, “o quadro de perspectivas apresentado em *Zaratustra* só pode ser percorrido internamente”,¹⁷² ou seja, através da troca entre os diferentes pontos de vista que ocorrem dentro do próprio *Zaratustra* (autocitação, autocomentário, autoparódia), bem como através de trocas que se relacionam a outros textos – seus intertextos. Daí porque, “[a] partir do caráter relacional, as imagens

¹⁷⁰ Zittel nos oferece um exemplo de análise a partir dessa nova perspectiva frente à metáfora: “Man muß, um dies zu veranschaulichen, nicht in die Textinterpretation einzusteigen, es genügt, beliebig eine Metapher auszuwählen, etwa die erste auffällige, nämlich die Metaphorik der Sonne zu Beginn der Vorrede: „und eines Morgens stand er mit der Morgenröthe auf, trat vor die Sonne hin und sprach: ‚Du grosses Gestirn! Was wäre dein Glück, wenn du nicht die hättest, welchen du leuchtest‘” (KSA, Za 4, 11). Der Sinn dieser Stelle liegt nun nicht einfach als Bedeutung vor, sondern ergibt sich erst durch die vielfältigen Bezüge, die mit dem Eingangsbild eröffnet sind und von denen ich nur einige nenne: Zuerst referiert die Sonnenmetapher auf Platons Ideen, die Szenerie des Sonnenanrufs vor der Höhle speziell auf das Höhlengleichnis der Politeia, dann gibt es zweitens interne Bezüge formaler wie inhaltlicher Art, z. B. die zweimalige fast wörtliche Wiederholung von Zarathustras Worten zu Beginn und Ende des letzten Kapitels des vierten Teils; drittens zu allen anderen Sonnen-Metaphern im weiteren Text sowie zu ihren Kontext-Metaphern, wie z. B. die des grossen Mittags, viertens zu den anderen Tageszeiten, die im Text den Handlungsverlauf strukturieren, und ihren jeweiligen semantischen Konnotationen, fünftens gibt es über den Sonnenzyklus einen Bezug auf den Gedanken der Ewigen Wiederkunft, sechstens wird unmittelbar darauf die Zarathustrafigur mit der Sonne identifiziert, siebtens wäre nach rhythmischen oder lautlich-assonanten Parallelstellen zu suchen (usw.).” [Para ilustrar isto, não é necessário aprofundar a interpretação do texto, basta selecionar uma metáfora ao acaso, como a primeira metáfora marcante, nomeadamente, a metáfora do sol no início do prefácio: *e uma manhã levantou-se com a aurora, pôs-se diante do sol e disse: ‘Grande astro! Que seria da tua felicidade se não tivesse aqueles para quem brilha?’*. O sentido desta passagem surge das diversas referências que se abrem com a imagem inicial e das quais citarei apenas algumas: primeiro, a metáfora do sol refere-se às ideias de Platão, especificamente, a alegoria da caverna, em especial à cena do sol, então, em segundo lugar, há referências internas de natureza formal e substantiva, por exemplo, as repetições quase literais das palavras de Zaratustra no início e no final do último capítulo da quarta parte; em terceiro lugar, a todas as outras metáforas do sol no resto do texto, bem como às suas metáforas contextuais, tais como: a do meio-dia; em quarto lugar, aos demais horários do dia que estruturam o curso da ação do texto e suas respectivas conotações semânticas; em quinto lugar, há uma referência à ideia do eterno retorno via ciclo solar; em sexto lugar, a figura de Zaratustra é imediatamente identificada com o sol; sétimo, seria necessário procurar paralelos rítmicos ou fonético-asonantes, etc.]” (ZITTEL, 2017, p. 282).

¹⁷¹ “La poesia dello Zarathustra nietzscheano congeda il paradigma della rappresentanza, che opera necessariamente con il simbolo, usando procedimenti referenziali interni o generalmente intertestuali”. (ZITTEL, 2020, p. 149).

¹⁷² “Il tableau di prospettive presentato in Così parlò Zarathustra può essere percorso solo internamente, cioè attraverso il processo che porta a compiere e seguire lo scambio tra i diversi punti di vista e a fare esperienza del fallimento dei tentativi di assolutizzare e mantenere i punti di vista acquisiti.” (ZITTEL, 2020, p. 137).

metafóricas podem sempre formar novas constelações de elementos e unidades provisórias e fictícias em processos intermináveis”,¹⁷³ tornando-se necessário pensar tal obra “moderna” sob a ótica dos seus procedimentos e materiais estéticos e não sob a ótica de “forma-conteúdo”.¹⁷⁴

Ora, o texto *O cálculo estético de Assim falou Zaratustra* nos dá a oportunidade, então, de interpretar o *insight* de Adorno e, mais do que isso, oferece uma iniciativa que nos ajuda a pensar o problema da metáfora em sentido moderno. Ao não assumir o pressuposto teórico fundamental da linguagem como “representante”, naturalmente dividida em sentido próprio e sentido figurado, Zittel dá um exemplo teórico de como as obras ditas modernas não compartilham a noção clássica de metáfora, isto é, não compartilham da noção metafórica de substitutivo, de transposição de sentido. A pesquisa de Zittel sugere-nos que há outras maneiras de trabalhar com a metáfora e de interpretá-la, proporcionando-nos, assim, sugestões de como analisá-la em Oswald de Andrade fora da perspectiva de pesquisa tradicional.

Mesmo que Claus Zittel não tenha lido Oswald de Andrade, suas conquistas teóricas no campo da metáfora são de extrema relevância para os propósitos de nossa pesquisa, afinal, acreditamos ter mostrado ao longo desta dissertação, que não é sem consequências identificar, sem reflexão prévia, antropofagia e metáfora, pois essa identificação traz consigo certa carga normativa que orienta uma leitura específica do movimento, qual seja a de que ele deve estar ligado a algum tipo de consideração de Oswald acerca de representações estéticas, de que o que pretende Oswald, com sua escrita, é produzir sentido.

¹⁷³ “L’interazione che non ha mai fine tra concetti correnti tiene conto del carattere relazionale delle immagini estetiche, nelle quali possono andare a formarsi, in infiniti processi, sempre nuove costellazioni di elementi e unità provvisorie e fittizie.” (ZITTEL, 2020, p. 137).

¹⁷⁴ “Se si intende cogliere la logica delle immagini senza il concetto, ecco che si devono seguire delle relazioni orizzontali o produrle. Nietzsche chiama questo processo Pensare in processi: “Pensare in processi visibili e sensibili, non in pensieri, è l’elemento propriamente poetico: questo si manifesta nel mito; al quale non sta alla base un pensiero, come comunemente si crede, ma esso stesso è pensare, non però in concetti: voglio dire un’immagine del mondo che non si può costringere in parole, bensì in processi. [...] I pensieri espressi dall’eroe del poema non sono i pensieri del poeta in quanto poeta: egli pensa in processi la sequenza delle scene e ciò che accade, questo è il suo pensiero. Solo i molti poeti a metà – cioè gli artisti che non sono interamente poeti – provocano confusione su questo punto”. [Se quisermos compreender a lógica não conceitual das imagens, precisamos seguir as relações horizontais ou produzi-las. Nietzsche chama isso de pensar por processos: “os pensamentos expressos pelo herói do poema não são os pensamentos do poeta enquanto poeta: este pensa em processos, na sequência de cenas e naquilo que acontece, este é o seu pensamento. Apenas os meio-poetas – ou seja, artistas que não são inteiramente poetas – provocam confusão sobre este ponto.”] (ZITTEL, 2020, pp. 119-120).

Ao assumir a noção de representação, de estar no lugar de, de substituto de algo, assume-se que tudo na antropofagia representa, está no lugar de alguma outra coisa, predispondo, assim, a uma leitura específica, criando um filtro hermenêutico para quem lê e interpreta a antropofagia oswaldiana. Zittel nos ajuda, então, a consolidar as nossas maiores conquistas até aqui: problematizar a rápida identificação entre antropofagia e metáfora e estranhar que se continue utilizando teorias clássicas para analisar e interpretar trabalhos modernos.

Isso posto, vale refazermos a pergunta: por que insistir em interpretar as obras e a revolução estética e literária oswaldiana a partir de noções e distinções “clássicas”? Como podemos analisar a antropofagia *como* metáfora (o que já seria uma metáfora em sentido clássico), levando em consideração agora as conquistas estético-teóricas da arte nova? Como situar Oswald de Andrade enquanto signatário dessas conquistas? Se concordarmos com o fato de que não dá mais para conceber, simplesmente, a antropofagia *como* metáfora, qual margem de manobra ainda teríamos? Se os escritos literários têm que ressignificar a função da metáfora para além da sua função representativa, o que resta? Oswald de Andrade fala algo a respeito da metáfora? Se sim onde e como ele fala? Essas questões nos orientarão agora para analisar aspectos da escrita metafórica de Oswald de Andrade, principalmente, aqueles decisivos para a primeira geração modernista.¹⁷⁵

¹⁷⁵ De caráter didático, a chamada fase heroica ou primeira geração modernista corresponde, para a grande maioria da historiografia literária brasileira, ao período que vai de 1922, com a Semana de Arte Moderna, até 1930. Alfredo Bosi, em *A história concisa da literatura brasileira*, é um bom exemplo de crítico que assume essa divisão historiográfica: “o que a crítica nacional chama Modernismo está condicionado por um acontecimento, isto é, por algo datado, público e clamoroso, que se impôs à atenção da nossa inteligência como um divisor de águas: a Semana de Arte Moderna, realizada em fevereiro de 1922, na cidade de São Paulo.” (BOSI, 1975, p. 339) Ainda de acordo com o crítico, “a fase dita heroica do modernismo (de 1922 a 1930) tentou, com mais ímpeto que coerência, uma síntese de correntes opostas: a centrípeta, de volta ao Brasil real [...] e a centrífuga, o velho transoceanismo, que continuava selando nossa condição de país periférico a valorizar fatalmente tudo o que chegava da Europa.” (BOSI, 1975, p. 342). No entanto, outros críticos assumem o ano de 1917 como o início da fase heroica ou da primeira geração modernista, entre eles Mário de Andrade. De acordo com Mário, no seu famoso discurso *O movimento modernista*, de 1942, “foi no meio da mais tremenda assuada, dos maiores insultos, que a Semana de Arte Moderna abriu a segunda fase do movimento modernista, o período realmente destruidor. Porque na verdade, o período... heroico, fora esse anterior, iniciado com a exposição de pintura de Anita Malfatti e terminado na ‘festa’ da *Semana*.” (ANDRADE, 1942, p. 30)

2.1 – ANALOGIAS IMEDIATAS E ASSOCIAÇÕES ALUCINATÓRIAS: A METÁFORA SEGUNDO O ESTILO DE ESCRITA MODERNA.

A massa, meu caro, há de chegar ao biscoito fino que eu fabrico.

Oswald de Andrade

Reconhecemos que considerar todas essas questões ponderadas até aqui exige, necessariamente, ir na contramão das perspectivas desenvolvidas por boa parte da pesquisa oswaldiana. Ir contra, no entanto, não quer dizer ir sem elas. Esta dissertação não tem pretensões de “(re)inventar a roda” e entende que não se trata, efetivamente, de oferecer uma “nova” forma de se ler Oswald de Andrade e a antropofagia. A intenção é, pelo contrário, reconhecer a força das interpretações consolidadas, ali onde elas se tornaram evidentes por si; é “embaralhar” as coisas e mostrar que não pode ser óbvio que continuemos a andar sobre os trilhos das convenções e tradições estéticas, há anos já implodidos pelos artistas modernos e de vanguarda.

Embora tenhamos posição cautelosa ante as interpretações dominantes a respeito da antropofagia *como* metáfora e estejamos problematizando certa leitura que elas fazem do procedimento metafórico, não podemos negar que tais interpretações tiveram - e ainda têm - imensa importância tanto para o resgate de Oswald em um contexto interdisciplinar quanto para a divulgação da relevância de suas obras. Contudo, depois de mais de meio século de pesquisa, parece-nos que as obras de Oswald escapam a todos que buscam interpretá-las dentro de uma lógica conceitual-discursiva, a todos que buscam uma estrutura coesa e coerente, às vezes totalizante, de ideias capazes de permitir uma significação autêntica, um sentido verdadeiro, uma conclusão fundamental a respeito do seu projeto artístico.

Na medida em que não encontramos, nos comentadores e teóricos de Oswald, estudados ao longo do primeiro capítulo dessa dissertação, uma alternativa para os problemas levantados por nós; e na medida em que não se trata de “aplicar”, simplesmente, a moderna noção de metáfora trazida, por exemplo, pela proposta de

Claus Zittel em sua interpretação de Nietzsche - embora ele nos forneça, a partir do *insight* de Adorno, uma base teórica que nos ajuda a repensá-la - pois, fosse assim, cairíamos no mesmo problema que estamos apontando ao longo dessa pesquisa, qual seja, o de simplesmente adotar uma noção alheia de metáfora e usá-la para interpretar o conteúdo da antropofagia em busca de sentido e significação. Precisamos, então, partir para os próprios textos oswaldianos, para neles buscar referências que nos forneçam pistas de como ele utiliza e concebe o metafórico, em especial, durante a década de 1920.

Durante as nossas pesquisas, encontramos nos textos de Oswald de Andrade duas importantes passagens que fazem referência explícita à metáfora ou ao procedimento metafórico ao longo da década de 1920, a saber, em *À guisa de prefácio*, na obra *Memórias sentimentais de João Miramar* (1924) e em *Objeto e fim da presente obra*, primeiro prefácio de *Serafim Ponte Grande*, publicado em 1926. Tomo a liberdade de citá-las:

[...]. Torna-se lógico que *o estilo* dos escritores *acompanhe a evolução emocional dos surtos humanos*. Se no meu foro interior, um velho sentimentalismo racial vibra ainda nas doces cordas alexandrinas de Bilac e Vicente de Carvalho, não posso deixar de reconhecer o *direito sagrado das inovações*, mesmo quando elas ameaçam espedaçar nas suas mãos hercúleas o ouro argamassado pela idade parnasiana. VAE VICTIS! Esperemos com calma os frutos dessa *nova revolução* que nos apresenta pela primeira vez o estilo telegráfico e a *metáfora lancinante*.¹⁷⁶

E em *Serafim Ponte Grande*:

Transponho a vida. Não copio igualzinho. Nisso residio o mestre equívoco naturalista. A verdade de uma casa transposta na tela é outra que a verdade na natureza. Pode até ser oposta. *Tudo em arte é descoberta e transposição*. O material da literatura é a língua. A afasia da escrita atual não é perturbação nenhuma. É fonografia. Já se disse tanto. A gente escreve o que ouve – nunca o que houve.¹⁷⁷

As duas passagens refletem uma característica comum, mas pouco explorada na prosa experimental oswaldiana, qual seja, a de usar o prefácio para expor parte do “extraordinário processo” de composição empregado pelo autor na obra prefaciada.¹⁷⁸

¹⁷⁶ ANDRADE, 2021, p. 370. [cursivo nosso].

¹⁷⁷ ANDRADE, 2021, p. 590. [cursivo nosso].

¹⁷⁸ Característica já presente em Machado de Assis, na obra *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, foi seguida pelos modernistas, particularmente por Oswald, nas suas prosas experimentais, e por Mário de Andrade, em especial, na sua *Paulicéia Desvairada*. A ideia aqui é que o prefácio seja um elemento

Como sugestão, iremos primeiro buscar compreender o que seria tal “metáfora lancinante”, entendendo-a como parte constituinte do estilo empregado pelo autor em *Memórias Sentimentais*, para então ver o que, a partir das conquistas de 1924, conseguimos analisar do prefácio de 1926 de *Serafim*, aqui já próximo do projeto antropofágico.

O leitor poderá nos questionar por que estamos optando por textos “pré-antropofágicos”, isto é, anteriores ao movimento de 1928, se o nosso foco até aqui foi a antropofagia *como* metáfora.

O fato é que a partir daqui precisamos dar um passo atrás, pois, compreendemos que para se ter acesso aos projetos estéticos modernos de Oswald é preciso, primeiro, estar a par do tipo de pesquisa estético-crítica que estava sendo realizada por ele. Nesse sentido, ambos os textos oferecem uma abordagem ostensiva da metáfora – o que não ocorre, salvo engano, no caso do *Manifesto Antropófago*, por exemplo – quer dizer, parecem constituir exímios trabalhos de pesquisa e experimentação estética, que, embora não se resumam ao procedimento metafórico, oferecem uma perspectiva moderna para ele. Em outras palavras, tanto *Memórias sentimentais de João Miramar* quanto *Serafim Ponte Grande* nos parecem fecundos laboratórios de pesquisa, experimentação e radicalização estética que serão, posteriormente, atualizados por Oswald na antropofagia de 1928.

Annateresa Fabris, em seu importante trabalho, *O futurismo paulista* corrobora essa perspectiva. De acordo com a autora, “a antropofagia não teria existido sem [esse] primeiro momento de radicalização”.¹⁷⁹ Sob essa ótica, gostaríamos de justificar a escolha daquelas duas passagens: primeiro, obviamente, por possuírem uma referência enfática à metáfora e, segundo, por poderem, quiçá, funcionar como resultado de um conjunto de pesquisas e experimentações modernas em torno da metáfora.

Desse modo, essa incursão teórica poderá nos proporcionar subsídios necessários para (re)construir a pesquisa estética de Oswald de Andrade em torno da metáfora que, a nosso ver, não se inicia com a antropofagia, mas é anterior a ela. Torna-se, então, necessária uma advertência sobre a orientação desta pesquisa: o leitor e

reflexivo sobre a obra, um pensamento crítico sobre o trabalho técnico e os procedimentos estéticos empregados pelo artista.

¹⁷⁹ FABRIS, 1994, pp. 67-68.

a leitora não devem pressupor que nosso objeto privilegiado é, no fundo, a antropofagia, objeto que seria mediado por uma exegese da metáfora, mas o que se pretende aqui é, primeiro, tornar patente a reflexão oswaldiana sobre a metáfora, seu estatuto e alcance, para depois verificar em que medida ela é (ou não) relevante para o projeto estético antropofágico. O fato de haver uma precedência cronológica no tratamento da metáfora por Oswald faz toda diferença.

2.1.1 – O ESTILO TELEGRÁFICO E A METÁFORA LANCINANTE EM *MEMÓRIAS SENTIMENTAIS DE JOÃO MIRAMAR*

Em *À guisa de prefácio*, é o personagem/narrador Machado Penumbra quem assina o texto. De caráter paródico, utilizando uma linguagem vernácula, que destoa do estilo empregado por João Miramar ao longo dos episódios-fragmentos da obra,¹⁸⁰ o prefácio inicia-se com Machado Penumbra comentando que, com aquela obra, Miramar abandonava “momentaneamente o periodismo para fazer sua entrada de *homem moderno* na espinhosa carreira das letras”.¹⁸¹ Machado Penumbra reconhecia, então, que o estilo “revolucionário” de Miramar, que acompanhava a “evolução emocional dos surtos humanos”, apresentava-se como produto improvisado, imprevisto e quiçá chocante de uma época insofismável de transição, de inéditos valores e clangorosas

¹⁸⁰ É Haroldo de Campos quem chama atenção para esse caráter do prefácio. Em *Miramar na mira* (1964), o crítico-poeta compara o capítulo *Carta para Icamíabas*, de *Macunaíma* (1928), com o *À guisa de prefácio*, de *Memórias sentimentais*, e destaca o elemento paródico como procedimento comum a ambos: “Neste episódio – onde o Macunaíma declaradamente vira urbano e entra, assim, na área do Miramar e do Serafim – o recurso literário usado foi a paródia, o arremedo parodístico de um linguajar rebuscado e falso e, através dele, a caracterização satírica do status de uma determinada faixa social urbana de letrados bacharelescos a que ela servia de emblema e de jargão de casta. Pelo contraste com as demais partes do livro, essa paródia linguística assume o cunho de um contramanifesto (ou seja: o que não deve ser feito em matéria de escrever é levado ao ridículo, e a linguagem solta e inventiva dos demais episódios é promovida). Pois, de sua parte, as *Memórias sentimentais* abrem, justamente com um texto intitulado *À guisa de prefácio*, onde um típico beletриста de sodalício faz a apresentação do livro em estilo empolado e arrebicado, recheado de clichês acadêmicos, num contraste gritante com o estilo do próprio autor. Este pseudoprefácio, no entanto, camufla uma série de considerações programáticas sobre a experiência oswaldiana, sendo assim um antimanifesto na paródia linguística e um manifesto verdadeiro nas definições de técnica de composição que nele estão inseridos. (CAMPOS, 2004, pp. 24-25. In: ANDRADE, 2004).

¹⁸¹ ANDRADE, 2021, pp. 369-370.

ofensivas.¹⁸² Ainda de acordo com o prefaciador, essa “nova revolução” apresentava, pela primeira vez, o estilo telegráfico e a *metáfora lancinante*. Ora, Machado Penumbra parecia sugerir com seu prefácio que a revolução de *Miramar* se encontrava no estilo de composição – revolucionário, improvisado, imprevisto, chocante, em suma: *moderno* –, logo, a metáfora lancinante teria uma função (estética) decisiva nisso, isto é, ela seria um procedimento/processo que deveria ser procurado na maneira pela qual o autor compõe sua narrativa, não no “que é narrado”, mas no “como”. Mas, então, no que consiste o seu procedimento? O seu processo de composição? Como seria uma metáfora ligada a um estilo de escrita que ousa assumir a espinhosa carreira das letras modernas?

Já vimos que, para a tradição artística, a metáfora, considerada na sua forma “clássica”, é uma figura de linguagem, um tropo retórico cujo objetivo é transpor uma ideia/palavra de um sentido próprio para um sentido figurado. Seu compromisso seria o de produzir um sentido não convencional, um sentido outro ao da concepção habitual da palavra/ideia inicial. A metáfora teria, nesse caso, uma mera função substitutiva. A expectativa seria a de que ela fosse capaz de fazer uma comparação entre palavras/ideias, ampliando, assim, sua representação.

No entanto, vimos também que esse conceito clássico de metáfora se tornou obsoleto para analisar as artes ditas “modernas”, já que elas, ao romperem com a tradição, com o “cânone teórico-artístico”, romperam, em especial, com a noção secular de representação, quer dizer, romperam com a ideia de acordo com a qual uma palavra/ideia é utilizada com a função de *estar no lugar de*. Nesse caso, na medida em que *Memórias sentimentais de João Miramar* é um texto exemplar da “modernidade literária” – e vale lembrar que não só João Miramar faz a sua entrada de homem moderno na espinhosa carreira das letras, como, segundo um interlocutor privilegiado de Oswald, Mário de Andrade, em *Memórias sentimentais*, também “Oswaldo de Andrade se incorporou praticamente ao grupo dos modernistas brasileiros”¹⁸³ –

¹⁸² “E apresenta-se como o produto improvisado e portanto imprevisto e quicá chocante para muitos, de uma época inofismável de transição. Como os *tanks*, os aviões de bombardeio sobre as cidades encolhidas de pavor, os gases asfixiantes e as terríveis minas, o seu estilo e a sua personalidade nasceram das clarinadas caóticas da guerra. Porque eu continuarei a chamar guerra a toda esta época embaralhada de inéditos valores e clangorosas ofensivas [...]” (ANDRADE, 2021, p. 369)

¹⁸³ Em *Oswaldo de Andrade*, resenha que escreve sobre as *Memórias sentimentais de João Miramar*, Mário declara: “Com as *Memórias sentimentais de João Miramar* Oswald de Andrade se incorporou praticamente ao grupo dos modernistas brasileiros. Afinal *Os condenados* eram mais uma contemporização. No fundo obra realista. Na forma o discurso corria lento, arreado de bugigangas sonoras. Assim a prosa não podia correr. [...]” (ANDRADE, 1924. In: ANDRADE, 2004, pp. 8-9).

acreditamos que a metáfora lancinante, procedimento de inovação e revolução do estilo de escrita, deve também ser compreendida em perspectiva moderna.

Assim, para nos ajudar a compreender no que consiste a metáfora lancinante, dois exemplares textos de pesquisa poética moderna parecem nos dar sugestões de como conceber a metáfora em sentido moderno e de como ela pode estar ligada ao estilo empregado por Oswald em *Memórias sentimentais*, a saber: o *Manifesto técnico da literatura futurista* de Marinetti e o ensaio de teoria modernista, *A escrava que não é Isaura* de Mário de Andrade.

Ambos os textos - contemporâneos a Oswald de Andrade, de conhecimento do nosso autor e um deles, inclusive, dedicado a ele,¹⁸⁴ - nos são importantes, pois, embora Oswald faça referência explícita à metáfora e pareça indicar, no prefácio de *Memórias sentimentais*, como ela é empregada, ele não se preocupou em apresentar estudos preliminares sobre. Parece-nos que ele apenas deixa rastros, pistas a serem seguidas. Desse modo, analisar ambos os textos, em especial o de Mário de Andrade – que estava acompanhando de perto o que Oswald estava produzindo – pode ser útil para os fins propostos para essa dissertação.

Dessa maneira, comparando-os, percebemos que ambos os textos concorrem para a exposição e análise de um termo muito caro às poéticas modernas, empregado à exaustão pelos poetas e prosadores modernistas e que está estreitamente relacionado com a metáfora, a saber, a *analogia*. Embora a analogia não possa se reduzir a uma metáfora, ambas pertencem a um campo conceitual comum quando analisadas sob a ótica da comparação/associação/correspondência. Tanto a analogia quanto a metáfora compartilham uma função central para nossa imagem ou representação de mundo; ambas são recursos linguísticos que buscam, por meio de homologias/semelhanças, esclarecer um sentido através da correspondência entre imagens/coisas, objetos/palavras, ou mesmo, como sugeria Zittel, entre imagens/imagens, palavras/palavras. Na sua definição de metáfora, já destacada por nós anteriormente, Aristóteles não só diz que as analogias são uma das formas de se produzir metáforas – “Metáfora é a designação de uma coisa mediante um nome que designa outra coisa, (transporte) que se dá ou do gênero para a espécie, ou da espécie para o gênero, ou da

¹⁸⁴ Escrito ao longo de 1922 e publicado em 1924, mesmo ano de publicação de *Memórias Sentimentais de João Miramar*, *A escrava que não é Isaura* é dedicada por Mário de Andrade ao seu amigo “Oswaldo de Andrade”.

espécie para a espécie, ou segundo uma **relação de analogia**”¹⁸⁵ – como acrescenta que, “dos quatro tipos de metáforas existentes, são sobretudo muito reputadas as de analogia”,¹⁸⁶ pois “bem saber descobrir as metáforas significa bem se aperceber das semelhanças”.¹⁸⁷ Ora, tal definição aristotélica da metáfora a identifica, diretamente, à analogia, já que a definição básica da analogia é: estabelecer ou perceber a relação de semelhança entre coisas, ideias ou fatos distintos. Logo, acreditamos ser possível aproximar os procedimentos e entender as analogias como uma das formas de se proceder metaforicamente, tal como quer a perspectiva poética “clássica” (ou seja, a teoria poética aristotélica fundada, aliás, na *mimesis*). Posta essa relação, torna-se imperativo ver como as “artes novas” tratam esse procedimento artístico e como ele é utilizado, em especial, por Oswald de Andrade.

O *Manifesto técnico da literatura futurista*, lançado por Marinetti em maio de 1912 e que se encontra inserido no contexto das radicalizações vanguardistas do início do século XX, busca expor, ao longo de 11 itens, as diretrizes do movimento para o âmbito literário. Como bem observou Gilberto Mendonça Teles,

o futurismo exaltou a vida moderna, procurou estabelecer o culto da máquina e da velocidade, pregando ao mesmo tempo a destruição do passado e dos meios tradicionais da expressão literária, no caso a sintaxe: usando as palavras em liberdade, rompia a cadeia sintática e as relações passavam a se fazer através da analogia.¹⁸⁸

Ou seja, através de uma técnica expressiva que pretendia, em especial, a destruição da sintaxe, os futuristas buscavam libertar as palavras da “prisão do período latino”¹⁸⁹ que, herdado da tradição (“Homero”), determinava até então as regras do uso “culto” da língua, a forma “correta” de construir frases poéticas, de utilizar conjunções, advérbios, pontuações etc.

Assim, ao buscar romper com a tradição, o futurismo passou a defender um fazer artístico no qual as palavras deveriam ser dispostas ao acaso, sem seguir uma lógica intelectual nem regras sintáticas ou gramaticais pré-estabelecidas, como

¹⁸⁵ ARISTÓTELES, 2015, p. 169 [1457b] [negrito nosso].

¹⁸⁶ ARISTÓTELES, 2005, p. 266 [1411a].

¹⁸⁷ ARISTÓTELES, 2015, p. 183 [1459a].

¹⁸⁸ TELES, 2012, p. 111.

¹⁸⁹ “No aeroplano, sentado sobre o cilindro da gasolina, queimado o ventre da cabeça do aviador, senti a inaniade ridícula da velha sintaxe herdada de Homero. Desejo furioso de libertar as palavras, tirando-as para fora da prisão do período latino!” (MARINETTI, 1912. In: TELES, 2012, p. 122).

consequência, as conexões entre as palavras passariam a ser feitas por analogia entre substantivos soltos.¹⁹⁰ No entanto, uma vez que era necessário destruir os meios tradicionais da expressão literária, essa construção analógica não poderia ser feita seguindo o modelo clássico de utilização desse recurso poético. Para tanto, era necessário “suprimir o como, o qual, o assim, o semelhante a”,¹⁹¹ locuções caras à tradição poética clássica, justamente por possuírem uma função primordial dentro da gramática da metáfora, a saber, a de ligar os termos por meio da comparação, permitindo, assim, a transposição do sentido “habitual” para o inusual.

De acordo com Marinetti, essa forma corrente de se proceder metaforicamente estava “demasiadamente sobrecarregada com o chumbo da lógica”¹⁹² e para abandoná-la o poeta moderno deveria “fundir diretamente o objeto com a imagem que ele evoca, dando à imagem um esforço mediante uma só palavra essencial”.¹⁹³ Ao invés de seguir uma rede lógica de associações, substituições e correspondências entre coisas semelhantes – para Marinetti um mero fotografar, no qual o poeta compararia, por exemplo, o animal ao homem ou a um outro animal – o poeta italiano acreditava que existia “uma gradação de analogias sempre mais vastas”, que proporcionavam “relações sempre mais profundas e sólidas”, ainda que longínquas.¹⁹⁴ A esse processo, ao qual se associariam palavras sem nexos aparentes entre si, Marinetti deu o nome de *analogias imediatas*.¹⁹⁵ Ao poeta futurista (ou seja, moderno), caberia, então, ligar as coisas distantes, coisas aparentemente diversas e hostis, mas que, justamente por isso,

¹⁹⁰ “1 - É preciso destruir a sintaxe, dispondo os substantivos ao acaso, como nascem. [...]. 5 - O substantivo deve ser seguido, sem conjunção, do substantivo ao qual está ligado por analogia [...].” (MARINETTI, 1912. In: TELES, 2012, pp. 122-123).

¹⁹¹ “5 – [...]. Assim como a velocidade aérea multiplicou o nosso conhecimento do mundo, a percepção por analogia torna-se sempre mais natural para o homem. É preciso, por conseguinte, suprimir o como, o qual, o assim, o semelhante a.” (MARINETTI, 1912. In: TELES, 2012, p. 123).

¹⁹² “Vós todos que me haveis amado e seguido até aqui, poetas futuristas, fortes como eu frenéticos construtores de imagens e corajosos exploradores das analogias. Mas as vossas estreitas redes de metáforas estão infelizmente demasiado sobrecarregadas com o chumbo da lógica. Eu vos aconselho aliviá-las, para que o vosso gesto indefinível possa lançá-las longe, desdobradas sobre um oceano mais vasto.” (MARINETTI, 1912. In: TELES, 2012, pp. 127-128).

¹⁹³ MARINETTI, 1912. In: TELES, 2012, p. 123.

¹⁹⁴ “Os escritores abandonaram até agora a *analogia imediata*. Compararam, por exemplo, o animal ao homem ou a um outro animal, o que equivale ainda, mais ou menos, a uma espécie de fotografia. Compararam, por exemplo, um Fox terrier a um pequeníssimo puro-sangue. Outro, mais avançados, poderiam comparar aquele mesmo Fox terrier trepidante a uma pequena máquina Morse. Eu o comparo, ao contrário, a uma água fervendo. Existe nisso uma gradação de analogias sempre mais vastas, existem relações sempre mais profundas e sólidas, se bem que longínquas.” (MARINETTI, 1912. In: TELES, 2012, p. 123).

¹⁹⁵ MARINETTI, 1912. In: TELES, 2012, p. 123.

conservariam por mais tempo sua “força de estupefação”,¹⁹⁶ isto é, de espanto, de choque, de surpresa - elementos importantíssimos e constituintes da própria consciência estética moderna.¹⁹⁷

Nesse contexto, as analogias imediatas não seriam “outra coisa que o amor profundo [um sentimento, portanto], que liga as coisas distantes, aparentemente diversas e hostis”,¹⁹⁸ o “sangue mesmo da poesia”.¹⁹⁹ Esta, por sua vez, passaria a ser compreendida, sob esse aspecto, como “uma sequência ininterrupta de imagens”²⁰⁰ construída a partir da justaposição das analogias. Ao romper a cadeia sintática e libertar as palavras, dispondo-as de forma imprevista e chocante, conectadas apenas por analogias imediatas, sem seguir as regras clássicas de posição dos advérbios, da pontuação e dos termos metafóricos de comparação/associação, o futurismo julgava romper, assim, com um dos princípios básicos do procedimento metafórico clássico, de que

é preciso não tirar as metáforas de longe, mas sim de objetos pertencentes a um gênero próximo ou a uma espécie semelhante, de modo que se dê um nome ao que não tinha até então e que se veja com clareza que o que é designado pertence ao mesmo gênero.²⁰¹

As analogias imediatas de Marinetti sugeriam, assim, um modo de trabalhar com o material artístico, no qual uma vasta rede de analogias ligaria coisas aparentemente distantes entre si, mas que seriam, no entanto, capazes de evocar imagens e produzir sensações que comporiam um “estilo orquestral, ao mesmo tempo policromo, polifônico e polimorfo”.²⁰²

¹⁹⁶ “Quanto mais as imagens contenham ligações vastas, tanto mais tempo elas conservarão a sua força de estupefação. É preciso – dizem – economizar a maravilha do leitor. Oh! Cuidemo-nos, melhor, da fatal corrosão do tempo, que destrói não só os valores expressivos de uma obra de arte, mas também sua força de estupefação. Os nossos ouvidos muitas vezes entusiastas já não destruíram talvez Beethoven e Wagner? É preciso portanto abolir na língua o que essa contém de imaginações estereotipadas, de metáforas descoloridas, isto é, quase tudo.” (MARINETTI, 1912. In: TELES, 2012, p. 124).

¹⁹⁷ Embora numa outra perspectiva da que trabalhada por essa dissertação, Walter Benjamin tem um ótimo estudo, no qual, analisando a poesia de Charles Baudelaire, destaca esses elementos como constituintes da gramática moderna. Para mais informações ver: BENJAMIN. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1991.

¹⁹⁸ MARINETTI, 1912. In: TELES, 2012, p. 123.

¹⁹⁹ MARINETTI, 1912. In: TELES, 2012, p. 124.

²⁰⁰ MARINETTI, 1912. In: TELES, 2012, p. 124.

²⁰¹ ARISTÓTELES, 2005, p. 248 [1405a].

²⁰² MARINETTI, 1912. In: TELES, 2012, p. 123.

Ora, as relações e as aproximações, mas também as divergências do modernismo paulista com o futurismo italiano já foram profundamente estudadas, por exemplo, por Annateresa Fabris em seu famoso livro, *O futurismo paulista*.²⁰³

Se durante o primeiro lustro da década de 1920, Oswald de Andrade e Menotti Del Picchia, em especial, tinham o costume de chamar os modernistas paulistas de “futuristas”,²⁰⁴ Mário de Andrade, por sua vez, sempre teve um pé atrás em relação a esse epíteto.²⁰⁵ Nunca lhe agradou o aspecto um tanto quanto doutrinário das propostas de Marinetti e, sempre que pôde, fez questão de dissociar o seu trabalho daquele produzido pela vanguarda italiana. Em *A escrava que não é Isaura* - texto escrito em 1922, mas publicado apenas em 1924 -, Mário fez questão de comentar a respeito:

Eu por mim não estou de acordo com aquele salto para o futuro. Também não me convenço de que se deva apagar o antigo. Não há necessidade disso para continuar para frente. [...]. Marinetti descobriu o que sempre existira e errou profundamente tomando por fim o que era apenas um meio passageiro de expressão. Seus trechos de palavras em liberdade são intoleráveis de hermeticismo, de falsidade e monotonia.²⁰⁶

²⁰³ FABRIS, 1994. Mário da Silva Brito também discorre sobre *Os futuristas de São Paulo* em *História do modernismo brasileiro*: antecedentes da Semana de Arte moderna. Para mais informações ver: BRITO, 1974.

²⁰⁴ Para mais informações a respeito do uso do termo pelos modernistas de São Paulo, ver: FABRIS, 1994, cap. 3, pp. 65-133 e BRITO, 1974.

²⁰⁵ Fato que gerou até um pequeno entrevero entre ele e Oswald, quando este publicou, em maio de 1921, um artigo intitulado *Meu poeta futurista*. Neste artigo, Oswald, sem citar o nome de Mário, exalta o poeta e o livro *Paulicéia Desvairada* e, após transcrever o poema *Tu*, conclui dizendo: “Bendito esse futurismo paulista, que surge companheiro dos que aqui gastam os nervos e o coração na luta brutal, na luta americana, bandeirantemente!” (ANDRADE, 1921. In: BRITO, 1974, p. 231). Tal artigo teve tanta repercussão na provinciana São Paulo, “que de uma hora para outra o nome de Mário de Andrade, até aí só conhecido dos “novos”, toma conta da cidade, ganha uma popularidade, uma celebridade espantosa. É que pela novidade, pelo atrevido da forma e das ideias do poema todo, artistas e público, enxergam no seu autor um cabotino e, o que é pior, um maluco”. (BRITO, 1974, p. 231). Fora os tons pejorativos com que fora classificado, “os pais de vários alunos do então professor de música do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, resolveram, cautelosa e precavidamente, retirar seus filhos de sob os cuidados de tal mestre – um maluco e perigoso “futurista”!”. (BRITO, 1974, p. 232). O artigo, desnecessário dizer, desagradou Mário profundamente que, logo em seguida, assinando como F. Liszt, respondeu ao amigo com o artigo *Futurista?!?*. Neste artigo, Mário nega não só relações com o futurismo como nega relações com qualquer outra escola: “O poeta de *Paulicéia Desvairada* não é um futurista e, principalmente, jamais se preocupou de “fazer futurismo”. Ele consente em que o chamem de extravagante, original, atual, maluco do “domínio da patologia”, mas não admite que o prendam à estrebaria malcheirosa de qualquer escola. Contenta-se de ser ele próprio, de ser pessoal; [...]”. (ANDRADE, 1921. In: BRITO, 1974, p. 238). Oswald de Andrade, não satisfeito com a contestação de Mário de Andrade, publica dias depois uma tréplica sob o título *Literatura Contemporânea*. Neste, reforçando os aspectos futuristas dos versos de *Paulicéia*, nega filiação restrita a Marinetti e Max Jacob e dá ênfase ao “futurismo paulista”, citando versos de Guilherme de Almeida, Agenor Barbosa e Menotti del Picchia, para ele versos característicos da “estética revolucionária”, representativos “do excelente surto mental paulista, de asas plenas, para o futuro...” (ANDRADE, 1921. In: BRITO, 1974, p. 245). Para o leitor interessado, todo esse “embate” pode ser lido na íntegra na obra *História do modernismo brasileiro* (1974) de Mário da Silva Brito.

²⁰⁶ ANDRADE, 2009, pp. 256-276.

Mário, no entanto, não deixava de reconhecer a importância que a vanguarda italiana tinha para a época, como também as demais vanguardas europeias. Na sua resenha *Osvaldo de Andrade*, publicada também em 1924, na qual analisa as *Memórias sentimentais de João Miramar*, comenta:

Há uns construtores por aí, não nego. Cubistas, orfistas, não-sei-que-lá. Mas negar a estridentistas mexicanos, a expressionistas alemães, aos fauves de França, aos futuristas de Itália e Rússia, multidão, negar-lhes o direito de representar a época atual, interrogativa e caótica, seria sobrepor-se vaidosamente à realidade contemporânea.²⁰⁷

A nosso ver, o reconhecimento de Mário de Andrade da capacidade das vanguardas de representarem o *tempo presente* não deve ser visto pelo prisma histórico-sociológico, mas pela forma pela qual essa consciência temporal moderna se refletia no processo de composição artístico, isto é, na forma pela qual os artistas “refletiam a eloquência vertiginosa da vida”²⁰⁸ manuseando o material artístico e trabalhando esteticamente seus procedimentos.²⁰⁹ Isso não tem, a nosso ver, nada que ver com formalismo ou esteticismo, mas com trabalho estético crítico, com *reflexividade*, para usar um termo muito bem empregado por Walter Benjamin ao estudar a poética do primeiro romantismo alemão.

Assim, em *A escrava que não é Isaura: discurso sobre algumas tendências da poesia modernista*, trabalho que mostra o extenso conhecimento de Mário sobre o que estava sendo produzido esteticamente em matéria de poesia e prosa moderna e, não por acaso, dedicado a “Osvaldo de Andrade”, o poeta reconhece, não só a potência

²⁰⁷ ANDRADE, 1924. In: ANDRADE, 2004, p. 11.

²⁰⁸ ANDRADE, 2009, p. 256.

²⁰⁹ Pelo menos desde Baudelaire, a poesia e a prosa moderna podem ser compreendidas como um projeto estético-artístico que está preocupado em refletir sobre o tempo presente, em especial sobre o que chamaremos de “tempo sem duração”, isto é, sobre os vetores do efêmero, do transitório, do fugidio. Em *O pintor da vida moderna*, Baudelaire escrevia que “a modernidade é o transitório, o efêmero, o contingente, é a metade da arte, sendo a outra metade o eterno e o imutável” (BAUDELAIRE, 1995, p. 859). Moderno nos diz respeito, então, à constituição de uma consciência estética que se preocupa com o tempo e com o processo de composição da obra, em especial no modo pelo qual esse tempo se reflete na composição artística, na maneira pela qual se concebe e se constrói a narrativa, a linguagem literária. Essa perspectiva pressupõe assumir que a modernidade não se preocupa e muito menos representa sociológica ou historicamente a “época atual”, o “tempo presente”; pelo contrário, a época atual se insere no texto através do seu estilo de composição. Ainda nesse capítulo, veremos como essa consciência do tempo presente é incorporada por Oswald no estilo de composição de *Memórias sentimentais de João Miramar*.

libertadora das “palavras soltas”, como também o papel das analogias não clássicas ou, em seus termos, das “associações alucinatórias” na construção poética modernista.

Nesse trabalho, Mário começa discorrendo sobre a moderna concepção de poesia que, a seu ver, não busca mais a beleza ou o prazer, mas o “máximo de expressão”.²¹⁰ Os poetas modernistas, ao abandonarem os “temas poéticos”, não fazem poesia em busca da beleza, de um ideal, mas da intensidade e energia da palavra/imagem/sensação. Dito com as palavras do próprio Mário, a poesia é entendida agora como “o resultado artístico da impressão complexa”.²¹¹

Segundo essa perspectiva, o trabalho da consciência poética surge, assim, provocado tanto “por um crepúsculo como por uma chaminé matarazziana, pelo corpo divino de uma Nize, como pelo divino corpo de uma Cadillac”.²¹² De acordo com Mário, utilizando-se de uma imagem do psicólogo naturalista Théodule-Armand Ribot, o que realmente existe na produção poética modernista “é o subconsciente enviando à inteligência telegramas e mais telegramas”,²¹³ quer dizer, o que existe é o subconsciente enviando palavras soltas, curtas, sintéticas, ágeis, condensadas, que são recebidas pela inteligência do poeta; ele que, saído da torre de marfim e reintegrado à vida, agora recebe esse telegrama “no bonde, quando o pobre vai para a repartição, para a Faculdade de Filosofia, para o cinema”.²¹⁴

²¹⁰ “Paulo Dermée resolve também a concepção modernista de poesia a uma conta de somar. Assim: Lirismo + Arte = Poesia. Quem conhece os estudos de Dermée sabe que no fundo ele tem razão. Mas errou a fórmula. 1º: Lirismo, estado ativo proveniente da comoção, produz toda e qualquer arte. [...]. 2º Dermée foi leviano. Diz arte por crítica e por leis estéticas provindas da observação ou mesmo apriorísticas. 3º: Esqueceu o meio utilizado para a expressão. Lirismo + Arte (no sentido de crítica, esteticismo, trabalho) soma belas-artes... Corrigida a receita, eis o marrom-glacê: Lirismo puro + Crítica + Palavra = Poesia. [...]. Dei-vos uma receita... Não falei na proporção dos ingredientes. Será: máximo de lirismo e máximo de crítica para adquirir o máximo de expressão. [...]. E reparaste que falei em adquirir um máximo de expressão e não máximo de prazer, de agradável, de beleza? [...]. Quem procurar o Belo da natureza numa obra de Picasso não o achará. Quem nele procurar o Belo artístico, originário de eurtimias, de equilíbrios, da sensação de linhas e de cores, da exata compreensão dos meios pictóricos, encontrará o que procura.” (ANDRADE, 2009, pp. 237-239).

²¹¹ “A operação intelectual com que o poeta modernista expressa o lirismo é a seguinte: a sensação simples ao se transformar em ideia consciente cristaliza-se num universal que a torna reconhecível. Pois o poeta modernista escreve simplesmente esse universal. A inteligência forma ideias sobre a sensação. E ao exteriorizá-las em palavras age como quem compara e pesa. A inteligência pesa a sensação não por quilos mas por palavras. [...]. Além de sensações simples temos sensações compostas e complexas. Será sensação composta quando o universal não corresponder exatamente à sensação e lhe juntarmos as 50 gramas dum adjetivo, dum tempo de verbo, etc. A sensação será complexa quando um universal só não for suficiente e precisarmos de vários universais para pesá-la.” (ANDRADE, 2009, pp. 271-272).

²¹² ANDRADE, 2009, p. 240.

²¹³ ANDRADE, 2009, p. 241.

²¹⁴ ANDRADE, 2009, p. 241.

Assim, virgem, sintético, enérgico o telegrama dá-lhe fortes comoções, exaltações divinatórias, sublimações, poesia. Reproduzi-las!... E o poeta lança a palavra solta no papel. É o leitor que deve se elevar à sensibilidade do poeta não é o poeta que se deve baixar à sensibilidade do leitor. Pois este que traduza o telegrama!²¹⁵

Dessa moderna concepção de poesia, que Mário chamou de “lição Rimbaud”,²¹⁶ dois são os resultados a que se chega: 1) respeito à liberdade do subconsciente e 2) reintegração do poeta na vida do seu tempo.²¹⁷ Esses resultados, no entanto, não constituiriam ainda aquilo que Mário compreende por trabalho poético moderno, a este se somariam: I) a crítica ou “vontade de análise” e II) a pesquisa estética, o trabalho procedimental e experimental do poeta com o material literário, com a palavra/língua.²¹⁸ Assim, de acordo com Mário, as propostas proclamadas pela “nova estética”, que concorreriam para atualização do lirismo, seriam, do ponto de vista da técnica (poética), o verso livre, a rima livre e a vitória do dicionário, e, esteticamente, a substituição da ordem intelectual pela ordem subconsciente, rapidez e síntese, e polifonismo ou simultaneidade.²¹⁹ Dentre esses recursos técnicos e estéticos, interessa-nos aqui, mais exatamente, a “vitória do dicionário” e a “substituição da ordem intelectual pela ordem do subconsciente”.

Por “vitória do dicionário”, Mário entende em seu ensaio de teoria poética modernista o procedimento futurista de “libertar a palavra da ronda sintática”.²²⁰ Embora não acredite na capacidade de se abolir e destruir totalmente a gramática e a

²¹⁵ ANDRADE, 2009, p. 241.

²¹⁶ Na introdução do seu estudo, Mário, por meio de uma parábola, destaca a atitude “inaugural” de Rimbaud: “Um vagabundo genial nascido a 20 de outubro de 1854 passou uma vez junto do monte. E admirou-se de, em vez do Ararat de terra, encontrar um Gaurisancar de sedas, cetins, chapéus, joias, botinas, máscaras, espartilhos... que sei lá! Mas o vagabundo quis ver o monte e deu um chute de 20 anos naquela heterogênea rouparia. Tudo desapareceu por encanto. E o menino descobriu a mulher nua, angustiada, ignara, falando por sons musicais, desconhecendo as novas línguas, selvagem, áspera, livre, ingênua, sincera. A escrava do Ararat chamava-se Poesia. O vagabundo genial era Artur Rimbaud. Essa mulher escandalosamente nua é que os poetas modernistas se puseram a adorar.” (ANDRADE, 2009, p. 232). Estudando, pois, a lição Rimbaud, os poetas modernistas impuseram-se, assim, uma riqueza e uma fartura de temas; a poesia estava livre dos assuntos poéticos pré-determinados. “Por isso Rimbaud exclamava: Sou mil vezes mais rico! Sem ter um franco no bolso virgem. Parêntese: não imitamos Rimbaud. Nós desenvolvemos Rimbaud. Estudamos a lição Rimbaud.” (ANDRADE, 2009, p. 242).

²¹⁷ “ - Cantar a vida... Não há novidade nisso! - Concedo. O que há é modernidade em cantar a vida de hoje!” (ANDRADE, 2009, p. 253) [...]. Como os verdadeiros poetas de todos os tempos, como Homero, Virgílio, como Dante, o que cantam é a época em que vivem. (ANDRADE, 2009, p. 256).

²¹⁸ Daí, Mário chegar à fórmula: “Lirismo puro + Crítica + Palavra = Poesia” (ANDRADE, 2009, p. 237).

²¹⁹ ANDRADE, 2009, pp. 261-262.

²²⁰ “A expressão do lirismo puro levou-nos a libertar a palavra da ronda sintática”. (ANDRADE, 2009, p. 270).

sintaxe²²¹ e embora tenha um pé atrás no que diz respeito a certo ortodoxismo dos futuristas, Mário admite a potência das palavras em liberdade para a poética modernista. Tal como Marinetti, Mário reconhece que a “palavra solta é evocadora, fecundante”,²²² e que utilizar as palavras em liberdade proporciona ao poeta uma “construção muito mais larga, muito mais enérgica, sugestiva, rápida e simples”.²²³

Analisando as poéticas modernas, Mário de Andrade chama atenção para o fato de que “para evitar chavões do ‘como’; do ‘tal’; do ‘assim também’ [...] infalíveis nos sonetos de comparação, *o poeta [modernista] substitui a coisa vista pela imagem evocada. Sem preocupação de símbolo*”,²²⁴ criando, muitas vezes, uma poesia apenas “pesando sensações com palavras do dicionário”.²²⁵ Ora, Mário parece consentir que há, na poesia modernista, uma tendência geral quanto ao uso de analogias nos moldes parecidos com o que fora inicialmente proposto pelos futuristas, mas que, no entanto, não seria restrita a eles, tornando-se de uso geral e sendo um recurso estilístico extensamente explorado pelas “artes novas”. Além disso, esse trecho parece ir ao encontro de outra passagem que nos foi extremamente cara, qual seja, aquela sobre o *insight* de Adorno na *Teoria Estética*, para quem “as metáforas tenderiam, na arte nova, a tornar-se independentes perante a sua função simbólica”.²²⁶ No trecho destacado, Mário não só ressalta que as poéticas modernas não possuem preocupação com a função simbólica, mais de 40 anos antes do filósofo alemão, como nos expõe o modo pelo qual elas o fazem, oferecendo, assim, um caminho através do qual podemos desenvolver nossa hipótese inicial.

Devemos, pois, determo-nos nesse ponto, pois ele oferece uma profícua sugestão para analisarmos a moderna concepção de metáfora em Oswald de Andrade. A esse processo analógico de substituição da coisa vista pela imagem evocada, que em Marinetti chamava-se analogia imediata, Mário, por sua vez, denominou “associações alucinatórias”.²²⁷ Como ele mesmo reconheceu, esse processo não era novo e já vinha

²²¹ “[...]. A gramática existe. A gramática é científica, suas conclusões são verdadeiras, psicológicas. A própria sintaxe não pode ser destruída senão em parte. Existirão eternamente sujeito e predicado. O que alguns abandonaram é o preconceito de uma construção fraseológica fundada na observação do passado em proveito de uma construção muito mais larga, muito mais enérgica, sugestiva, rápida e simples. (ANDRADE, 2009, pp. 270-271).

²²² ANDRADE, 2009, p. 241.

²²³ ANDRADE, 2009, p. 271.

²²⁴ ANDRADE, 2009, p. 276. [cursivo nosso].

²²⁵ ANDRADE, 2009, p. 275.

²²⁶ ADORNO, 2008, p. 151.

²²⁷ ANDRADE, 2009, p. 317.

sendo discutido esteticamente havia algum tempo.²²⁸ O diferencial de Mário, e que aqui nos interessa sobremaneira, é justamente a sua capacidade de, ao refletir sobre o processo de composição de obras modernas, explicitar a forma pela qual é construída poeticamente essa associação e qual sua função estética.

²²⁸ Um bom exemplo pode ser encontrado no livro *A vida e as opiniões do cavalheiro Tristram Shandy*, de Laurence Sterne. Neste livro, escrito ao longo da segunda metade do século XVIII, Sterne desenvolve parodicamente um profícuo debate literário com a teoria das associações de ideias de John Locke. No capítulo 4 (quatro), Sterne associa a sua própria fecundação a uma infeliz associação de ideias de sua mãe: “por uma inditosa associação de ideias, sem nenhuma conexão entre si na natureza, aconteceu de a minha pobre mãe não mais suportar ouvir ao dito relógio ser dada corda, - sem pensamentos de outras coisas inevitavelmente lhe virem à cabeça - & vice-versa: - estranha combinação de ideias que o atilado Locke, o qual certamente compreendia, melhor do que muita gente, a natureza dessas coisas, afirma ter produzido mais ações errôneas do que todas as demais fontes de danos.” (STERNE, 2022, p. 60). Ora, o narrador faz referência aqui à teoria das associações de ideias, presente no livro *Ensaio acerca do entendimento humano*, do filósofo inglês John Locke. Nesta teoria particular, presente no Livro II do citado *Ensaio*, Locke distingue duas formas de associação de ideias: uma pelo engenho (*wit*) – que consiste em congregar ideias variadas, minimamente semelhantes, criando assim quadros agradáveis à fantasia – e outra pelo juízo [*judgement*], que separa ideias minimamente diferentes para que não se faça a equivalência do que não é igual. Em outras palavras: enquanto o engenho/agudeza ludicamente agrupa as ideias com rapidez e variedade, onde divisa qualquer semelhança ou congruência, construindo imagens e visões agradáveis à fantasia, o juízo esmera-se sisudamente em separar as ideias entre si evitando equivocar-se por causa de suas similitudes (LOCKE, 1983, p. 179. In: STERNE, 2022, p. 34). Locke associa, assim, o engenho à loucura, entendida por ele como uma fixação permanente da fantasia em certos pensamentos, fixos de tal forma que não conseguem ser separados. Ou seja, associar palavras livremente sem estas apresentarem conexões lógicas entre si era, para Locke, um sintoma de loucura. O filósofo condenava, portanto, o modo de proceder por analogia. O que Sterne fez, ao parodiar Locke e introduzi-lo em seu texto - que procede por meio de associações de ideias disparatadas - foi quebrar com uma convenção da linguagem estabelecida por Locke, usando signos que nada significam e nada comunicam. De acordo com José Paulo Paes, responsável pela tradução, introdução e notas da mais recente edição da obra de Sterne: “incomunicação é precisamente um dos grandes temas subjacentes ao *Tristram Shandy*: os diálogos em que intervêm Toby e Walter lembram uma conversa de surdos, tal a incongruência do seu desenvolvimento; na maioria das vezes, a fala de um dos interlocutores dá origem não a uma resposta e sim a uma digressão do outro que pouco tem a ver com o assunto em pauta a não ser por uma palavra ou ideia fortuita a ele associada. As falas se articulam assim entre si por aquela modalidade de associação ocasional de ideias tida por Locke como doentia e que a ele dava o nome de loucura, pois a “combinação de ideias não vinculadas entre si por sua própria natureza” era obra menos do entendimento racional do que de alguma paixão irracional.” (PAES, 2022. In: STERNE, 2022, p. 33) Assim, se considerarmos o que falamos acima, de que a arte moderna diz-se pela forma que incorpora o tempo presente na sua escrita e na sua forma de composição narrativa, observa-se que a escrita engenhosa e analógica de Sterne incorpora e parodia um debate que estava em voga no seu tempo, que dizia respeito às formas corretas e incorretas de se proceder por meio de associações de ideias.

Assim, após reconhecer o uso das analogias nas poéticas de Cocteau e Mallarmé²²⁹ e comentar sobre como se daria esse processo de associação de imagens/ideias nas obras dos dois poetas, Mário, reconhecendo-as também em si, dá-nos a seguinte definição:

Associações alucinatórias. *Uma imagem gera dentro de nós uma sensação. Esta sensação nos conduz a sensações análogas.* Todo um novo ambiente se forma para o qual nos transportamos em rápida alucinação. Temos então toda uma série de sensações que *não são reproduzidas pela realidade*, mas pelas memórias de fatos passados despertados pela analogia inicial. O cheiro do peixe cru lembra-nos o mar. E sentimos, temos a sensação do mar, a sensação das larguezas, corremos na areia, nadamos, banhistas, vapores, Santos. [...]. Estas associações serão fatalmente curtas, alucinações momentâneas que qualquer coisa perturbará [...].²³⁰

O trecho fala por si: uma palavra/imagem gera uma sensação, essa sensação inicial conduz a sensações análogas que, no entanto, não são produzidas pela realidade, mas pela memória (sensação/percepção) despertada pela analogia inicial, isto é, por uma relação de semelhança/comparação. O poeta, então, ao colocar as “palavras soltas no papel”, de forma heterogênea, fragmentada, sem seguir princípio ou regra geral, trabalha com uma vasta rede de analogias/associações de sensações e não mais com analogias/associações de representações/imagens.

André Breton, no *Manifesto Surrealista*, recordando uma passagem de Pierre Reverdy, dá-nos a dimensão exata do que está em jogo aqui:

²²⁹ “Mallarmé tinha o que chamaremos sensações por analogia. Nada de novo. Poetas de todas as épocas as tiveram. Mas Mallarmé, percebida a analogia inicial, abandonava a sensação, o lirismo, preocupando-se unicamente com a analogia criada. Contava-a e o que é pior desenvolvia-a intelectualmente obtendo assim enigmas que são joias de factura mas desprovidos muitas vezes de lirismo e sentimento. [...]. Inegavelmente com esse processo de desenvolver pela inteligência a imagem inicial, com estar sempre ao lado do sentimento em contínuas analogias e perífrases a obra de Mallarmé apresenta um aspecto de coisa falsa, de preciosismo, muito pouco aceitável para a sinceridade sem-vergonha dos modernistas. Cocteau apresentava poemas em *Vocabulaire* nos quais a sensação metafórica inicial se desenvolve. Mas há uma cambiante por onde sua sinceridade se justifica. Mallarmé desenvolvia friamente, intelectualmente a analogia primeira produzida pela sensação. [...]. Mallarmé caminha por associações de ideias conscientes, provocadas. Cocteau deixa-se levar cismativamente por associações alucinatórias originadas da imagem produzida pela primeira sensação. Associações alucinatórias provocadas por uma razão que deixa de reagir, subitânea obnubilação a que a personalidade se entrega exausta. (ANDRADE, 2009, pp. 316-317).

²³⁰ ANDRADE, 2009, p. 317 [cursivo nosso].

A imagem é uma criação pura do espírito. Ela não pode nascer de uma comparação mas da aproximação de duas realidades mais ou menos afastadas. Quanto mais distantes e justas forem as relações das duas realidades aproximadas, tanto mais forte será a imagem – mais terá ela de capacidade ou poder emotivo e de realidade poética.²³¹

Assim, para Mário, o poeta modernista, ao escrever, não mimetiza (em sentido aristotélico) a realidade, pelo contrário, ele a exagera, a deforma e isso, principalmente, “em vista de reproduzir mais exatamente a sensação que ele, poeta, sentiu com sua hipersensibilidade”.²³² Nas palavras de Mário,

o poeta parte de um todo que teve a sensação, dissocia-o pela análise e escolhe os elementos com que erigirá outro todo, não mais homogêneo, não mais perfeito que o da natureza, mas de uma outra perfeição, de uma outra homogeneidade. A natureza é apenas o ponto de partida, o motivo para uma criação inteiramente livre dela.²³³

A essa explicação, Mário acrescenta que, através da deformação, “o artista consegue conservar o espectador dentro da *sensação de arte*.”²³⁴ A obra não desperta nele, espectador, “saudades nem lembranças da natureza ou da vida, isso a tornaria relativa a natureza e a vida quando ela deve ser *absoluta*!”²³⁵ Em outras palavras, a obra é tudo, não porque ela é autotélica ou autorreferente, mas sim porque o elemento estético fundamental – a sensação – é um derivado artístico (e não empírico/real).

A partir dessa concepção, haveria uma reorganização do debate em torno dos modos de se conceber uma analogia, associação ou mesmo metáfora: “na poesia modernista não se dá, na maioria das vezes, concatenação de ideias, mas associações de imagens e principalmente: superposição de ideias e imagens. Sem perspectiva nem lógica intelectual”.²³⁶ Ao eliminar o *princípio de comparação* tradicional (e por que não dizer aqui: a metáfora em sentido clássico), o poeta modernista justapõe simplesmente os termos, sugerindo inesperadas interpenetrações de palavras, gerando, assim, o princípio básico do processo artístico denominado “simultaneidade” ou “polifonia”.²³⁷

²³¹ TELES, 2012, p. 236.

²³² ANDRADE, 2009, p. 315.

²³³ ANDRADE, 2009, p. 274.

²³⁴ ANDRADE, 2009, p. 274. [cursivo nosso].

²³⁵ ANDRADE, 2009, p. 315. [cursivo nosso].

²³⁶ ANDRADE, 2009, p. 281.

²³⁷ De acordo com Mário: “Simultaneidade é a coexistência de coisas e fatos num dado momento. Polifonia é a união artística simultânea de duas ou mais melodias cujos efeitos passageiros de embates de sons concorrem para um efeito total final”. (ANDRADE, 2009, p. 304). Assim, “a maneira de construir a simultaneidade pelas artes da palavra tem de ser por enquanto a sucessão de juízos desconexos

Ora, esses elementos parecem indicar um bom caminho para compreendermos não só as analogias na forma de metáforas em seu sentido moderno, como são importantes para compreendermos o que estava em jogo no trecho destacado por nós no prefácio de *Memórias sentimentais*. Qual seria o ponto específico que nos interessa diretamente aqui? Antes de mais nada, distanciar a obra de Oswald da antiga tradição da metáfora, por causa da incompatibilidade entre o modo de proceder das letras modernas e o modo “clássico”. Como é que trabalhava a metáfora de acordo com a tradição clássica? Basicamente, via transposição de sentido: uma palavra seria empregada figurativamente com vistas a gerar uma representação outra da que era empregada habitualmente. A metáfora era um *tropo*, um recurso poético/retórico que desviava o “sentido próprio” em benefício de um “sentido figurado”. A metáfora clássica tinha, pois, a função de transpor (ou traduzir), *de estar no lugar de*, ao fazer corresponder, por conotação, palavra e coisa.

Todavia, tanto Mário de Andrade, quanto Marinetti, mas também Pierre Reverdy, parecem sugerir que a arte moderna abandonou essa concepção, pois os poetas modernistas, em sua maioria, não procedem mais por analogias de representações/imagens, mas por analogias de sensações. Ou seja, as palavras/imagens quando usadas pelo poeta modernista não aludem ou se referem a – “não simbolizam” – alguma realidade, mas, sim, ao próprio jogo de palavras/imagens projetadas no seu próprio espaço de representação e significação, quer dizer, a própria obra. E isso porque acreditam piamente no poder sensório da palavra, a parte “concreta” de sua arte. Eles parecem sugerir que o procedimento modernista de libertar as palavras da ronda sintática e justapô-las por meio de analogias/associações, seguindo um máximo de desordem, fundindo diretamente o objeto com a imagem que ele evoca, sem preocupação simbólica, proporcionaria inesperadas e súbitas interpenetrações de

aparentemente entre si mas que se juntam para um resultado total final. [...]. A simultaneidade é a mais próxima dos estados de cisma em que se dá como que um nivelamento de sensações. [...]. Realizá-la na polifonia politonal aparentemente disparatada das sensações recebidas é construir o poema simultâneo.” (ANDRADE, 2009, p. 325). Vale lembrar que, para Antonio Candido, esses processos se encontrariam de modo escasso nas obras de Oswald de Andrade, pelo menos até *A revolução melancólica*, publicada na década de 1940. De acordo com o crítico: “Certa vez, Oswald de Andrade disse numa entrevista ter lançado a técnica do contraponto no romance, o que não me parece exato. Seria mais certo dizer, como já se disse, que lançou ostensivamente e em larga escala (pelo menos no Brasil) a técnica cinematográfica. Observa-se *n’Os condenados* menos o processo do contraponto que o da descontinuidade cênica, a tentativa de simultaneidade, que obcecou o modernismo e teve entre nós em Mário de Andrade o seu teórico e um dos seus poetas. Contraponto é outra coisa, requerendo na narrativa uma pluralidade de focos de atenção que não existe nos romances de Oswald de Andrade antes de *A revolução melancólica*”. (CANDIDO, 1977, p. 38).

palavras/imagens, gerando uma constelação de novas sensações, que se propagariam em múltiplos e imprevisíveis sentidos.²³⁸ Para falar como Claus Zittel, ao analisar o caso das metáforas em *Zaratustra*, se não há mais uma referência simbólica, “resta apenas a referência de signos a signos”, resta apenas a relação “metáfora-metáfora”/“analogia-analogia”.

A palavra poética modernista não é empregada, então, para significar (função semântica), mas para *evocar*, para provocar uma multidão de sensações e, delas, novas associações (função estética). Em outras palavras, o que importaria para Mário seria a capacidade da palavra de gerar sensações e delas se reproduzirem, não a partir de uma dada realidade, mas daquela sensação (que o poeta experimenta pela memória) despertada pela analogia (palavra/imagem) inicial. A arte moderna compreendeu que a palavra não serve apenas para criar sentido (prioridade da semântica), ela prioriza a sensação viva, “expressiva”, quer dizer, ela prioriza a sensação como intensidade e não como sentimento. Nesse sentido, as metáforas modernas não dependem de pressupostos extralinguísticos, de uma realidade prévia, à qual devem fazer referência, pois as palavras não estariam livres apenas da “gramática”, mas sim da convencional função designativa.

Com isso, reiteramos a necessidade de evitar o “dualismo da razão estética”, segundo o qual, caso se negue o real/referente, então há uma análise formalista ou autotética, justo porque a concretude inerente à sensação é evidente no texto de Mário, ela só não aparece mais como “conteúdo”. As metáforas modernas são formas de associações de palavras/imagens, nas quais predomina o expressivo ou o que podemos chamar também de efeito (multi)sensorial: a capacidade da palavra de carregar consigo uma gama de sensações sempre vivas e enérgicas. Ao dar foco à sensação, com vistas a gerar o máximo de expressão, a metáfora para a arte moderna não seria mais um substitutivo, mas um procedimento da imaginação/fantasia poética que se materializa – a concretude! - no próprio estilo da escrita, na *palavra/língua*, do poeta moderno.

É exatamente nesse contexto teórico que acreditamos ser possível compreender a “metáfora lancinante” de Oswald de Andrade. Comentamos no início desse tópico que

²³⁸ “Em sua determinação das causas reguladoras da associação das ideias, Ziehen designou constelação uma delas, nome que foi adotado por alguns autores. O fato pode ser assim enunciado: a evocação de uma imagem ou de um conjunto delas é, em alguns casos, o resultado de uma soma de tendências predominantes. Uma ideia pode ser o ponto de partida de uma multidão de associações. [...]” (ANDRADE, 2009, p. 328).

Machado Penumbra parecia sugerir, no já mencionado prefácio, que a revolução de João Miramar se encontrava no seu estilo de composição, logo, a “metáfora lancinante” seria um procedimento, junto ao “estilo telegráfico”, decisivo da escrita miramarina, já que eleita para mediar a entrada de um periodista na carreira da literatura moderna.

Composto de 163 episódios-fragmentos, chamado por Oswald, em um dos manuscritos da obra, de “romance em forma de poema”²³⁹ e definido por ele como “o primeiro cadinho de nossa prosa nova”,²⁴⁰ *Memórias sentimentais de João Miramar* segue um estilo de composição geral “baseado no choque (das imagens, das surpresas, das sonoridades), formando blocos curtos e às vezes simples frases que se vão justapondo de maneira descontínua, numa quebra total das sequências corridas e compactas da tradição realista”.²⁴¹

Esse estilo de escrita seria, de acordo com Haroldo de Campos, acompanhado de “uma técnica de montagem cinematográfica, de colagem de fragmentos e de abreviações sintáticas”,²⁴² que tinha como principal referência as manifestações futuristas da arte europeia, com as quais Oswald tomou contato quando da sua primeira passagem pela Europa em 1912, e as manifestações cubistas, que, como nos lembra o crítico-poeta, teve sua primeira apresentação coletiva no *Salon d’Automne*, evento expressamente citado por Machado Penumbra no prefácio.²⁴³

Embora Haroldo de Campos tenha uma interpretação conhecida da relação entre a metáfora lancinante e o estilo telegráfico em *Miramar*,²⁴⁴ gostaríamos aqui de oferecer uma interpretação alternativa para essa relação, utilizando como base o prefácio de Machado Penumbra, que, como destacado anteriormente, aparentemente expõe parte do

²³⁹ FONSECA, 2021, p. CIV. In: ANDRADE, 2021.

²⁴⁰ ANDRADE, 1971, p. 45.

²⁴¹ CANDIDO, 1977, p. 79.

²⁴² CAMPOS, 2023, p. 98.

²⁴³ CAMPOS, 2023, p. 70. No prefácio: “Há, além disso, nesse livro novo, um sério trabalho em torno da “volta ao material” – tendência muito de nossa época como se pode ver no salão d’outono, em Paris”. (ANDRADE, 2021, p. 371).

²⁴⁴ Para Haroldo, tanto a metáfora lancinante quanto o estilo telegráfico proviriam da contração metonímica. De acordo com ele, a telegrafia oswaldiana, metonimicamente, abandonaria as mediações sintáticas habituais. Em suas palavras: “Nisto consiste a “telegrafia” oswaldiana, que a todo momento dispara a “metáfora cortante”, pois a insistência na operação metonímica, ao fim e ao cabo, termina gerando metáforas, pelo menos no que se refere à obra de arte verbal, onde, novamente, segundo Jakobson, “toda metonímia é ligeiramente metafórica e toda metáfora tem um matiz metonímico”. (CAMPOS, 2023, p. 52).

“extraordinário processo de composição” empregado por Oswald na construção de sua prosa poética.

Vimos que Machado Penumbra abre o prefácio comentando que João Miramar abandonava “momentaneamente o periodismo para fazer sua entrada de homem moderno na espinhosa carreira das letras”,²⁴⁵ e que tanto ele quanto sua escrita apresentavam-se

como produto improvisado e portanto imprevisto e quicá chocante para muitos, de uma época insofismável de transição. Como os *tanks*, os aviões de bombardeio sobre as cidades encolhidas de pavor, os gases asfixiantes e as terríveis minas, o seu estilo e a sua personalidade nasceram das clarinadas caóticas da guerra. Porque eu continuarei a chamar guerra a toda esta época embaralhada de inédito valores e canglorosas ofensivas [...].²⁴⁶

Nesse contexto, tornava-se “lógico”, para Machado Penumbra, que o estilo de Miramar acompanhasse “a evolução emocional dos surtos humanos”.²⁴⁷ Ora, se, como vimos, a poesia modernista trabalha com uma vasta rede de analogias/associações de sensações e não mais com analogias/associações de representações/imagens, como então compreender a referência de Machado Penumbra à guerra e suas tecnologias/inovações e o comentário de que o estilo de Miramar acompanha a “evolução emocional dos surtos humanos”? Qual a relação da guerra e dos surtos humanos com o estilo telegráfico e, principalmente, com a metáfora lancinante?

Comentamos páginas acima como a poesia e a prosa modernista podem ser compreendidas como um projeto artístico preocupado em acessar a vida moderna, quer dizer, uma “época em transição”, e que ao poeta modernista caberia expressar “a eloquência vertiginosa da vida”.²⁴⁸ Moderno, nesse sentido, é dito da constituição de uma consciência estética que se preocupa com o tempo presente. Essa preocupação, no entanto, não visava a representar sociológica ou historicamente o tempo presente, pelo contrário: a “época insofismável de transição” interessava ao poeta modernista à medida apenas em que ele tornava patente seu frenesi e intensidade, seu choque e suas crises *no interior da obra*. Em outras palavras, o tempo presente não era representado simbolicamente em suas obras, mas estava inscrito no estilo, como se as sensações

²⁴⁵ ANDRADE, 2021, p. 370.

²⁴⁶ ANDRADE, 2021, p. 370. [cursivo nosso].

²⁴⁷ ANDRADE, 2021, p. 370.

²⁴⁸ ANDRADE, 2009, p. 256.

análogas a surtos – ali a imagem/sensação é a da guerra – fosse uma vertigem da própria linguagem (ou língua) poética.

Mas que tempo é esse? Um tempo de guerra, com “seus *tanks*, aviões de bombardeio, gases asfixiantes e minas”. Ora, a guerra não como acontecimento político, militar ou histórico, mas um acontecimento fantasiado enquanto produtor de choques e excessos, um tempo, nas palavras do narrador, para “inéditos valores” nos quais ocorrem profundas transformações e fortes agitações. Indispensável dizer que há, nesse ambiente, um adensamento da experiência temporal, um aguçamento da sensibilidade, uma profunda alteração da consciência e da percepção. A relação entre a guerra e os surtos humanos está longe de ser uma associação de inspiração freudiana, ela é mais afim, por exemplo, ao que dizia Georg Simmel, sobre épocas de profundas transições como a moderna, na qual, “a intensificação da vida nervosa”,²⁴⁹ resultaria “da mudança acelerada e ininterrupta das impressões interiores e exteriores”.²⁵⁰ Parece-nos ser possível fazer aqui uma aproximação entre “a intensificação da vida nervosa” e a noção de “surtos humanos” no texto do prefácio de *Memórias sentimentais*. Afinal, o que são os surtos, senão uma consequência sensível da intensificação da vida nervosa provocada por fenômenos chocantes, inesperados e excessivos da vida moderna?

Assim, a referência de Machado Penumbra à guerra como *topos* do moderno já foi lida muitas vezes de modo simbólico (como metáfora da Primeira Grande Guerra), mas pensando isso do ponto de vista do estilo de escrita moderno – já que se trata de fazer o estilo acompanhar os surtos de um tempo de guerra – o narrador parece ter outra preocupação: guerra não é uma imagem-referência para um acontecimento histórico, mas uma palavra para um estilo de escrita que buscará forte aguçamento sensorial, sintaxe instável, frases velozes e enérgicas, buscará sons clangorosos. É nessas características *expressivas* (para usar um adjetivo caro a Mário de Andrade ao ler *Memórias sentimentais*) que podemos encontrar o estilo de escrita “em surto” (isto é, moderno) de Miramar.

De acordo com o prefácio, podemos observar que tanto Miramar quanto seu estilo são mencionados por Machado Penumbra a partir de palavras que não pretendem “representar” sensações, mas que são evocações de estados e situações de crise nervosa

²⁴⁹ SIMMEL, 2009, p. 4.

²⁵⁰ SIMMEL, 2009, p. 4.

(“surtos”) pertinentes a uma época de profunda transformação, de intensa transição: seu estilo é improvisado e imprevisível, súbito e veloz, chocante e expressivo. Ora, parece-nos haver aqui referência direta a duas importantes categorias estéticas modernas muito utilizadas pelas vanguardas artísticas, em especial pelos futuristas e expressionistas, a saber, a velocidade e a intensidade/choque, respectivamente.

Analisando o modo de composição da escrita de João Miramar, observa-se que esses dois vetores (velocidade e intensidade/choque), quando esteticamente utilizados, não são trabalhados como temas ou conceitos, muito menos como sentimentos de algo em frenético movimento, mas modos de proceder estilisticamente. Eles são a forma pela qual a escrita se desenvolve. Se o tempo é considerado em seus modos expressivos (acelerado e alucinante), então é na escrita que tais características sensíveis devem ser buscadas. O comentário de Paulo Prado no prefácio a *Pau Brasil* poderia muito bem ser empregado para caracterizar também as *Memórias sentimentais*: “Nesta época apressada, ávida de rápidas realizações, a tendência é toda para a expressão rude e nua da sensação e do sentimento, numa sinceridade total e sintética”.²⁵¹ É nesse sentido que o estilo telegráfico empregado por Oswald em *Memórias sentimentais* se apresenta como uma escrita veloz, compacta, breve, de um forte adensamento semântico e sintático. É desse modo também que a escrita de Miramar, incorporando literariamente as novas mídias - como o telégrafo e o cinema, bem como os “inéditos valores” de um tempo em guerra -, se torna revolucionária se comparada com a escrita da tradição artística, a ponto de fazer o prefaciador reconhecer “o direito sagrado das inovações”, mesmo quando elas “ameaçam espedaçar nas suas mãos hercúleas o ouro argamassado pela idade parnasiana”.²⁵²

Considerando esses aspectos da escrita miramarina, podemos dizer que a metáfora lancinante se diz, então, de um procedimento ligado a um estilo telegráfico de escrita que, procedendo por meio de analogias imediatas/associações alucinatórias, visa gerar uma “força de estupefação” – isto é, ser expressiva no tocante as sensações. No caso específico, lancinante seria uma metáfora chocante, imprevisível, enérgica, aguda/cortante, que prioriza a expressividade da sensação, já que por sensação não se entende um mero sentimento, um fato sensível. Não por acaso será, justamente, o

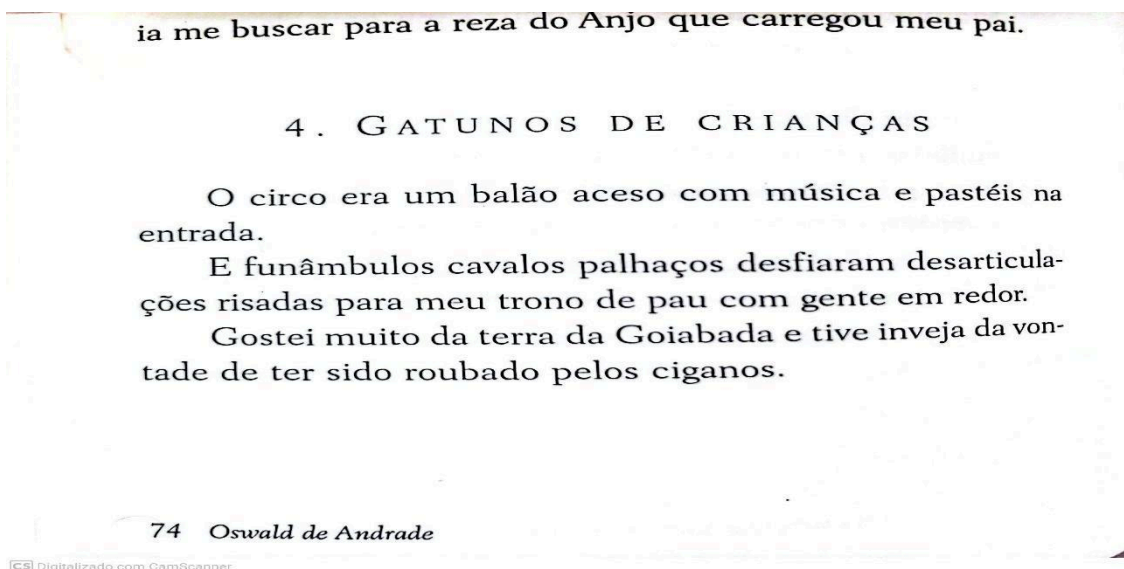
²⁵¹ PRADO, 1924. In: ANDRADE, 2021, pp. 9-10.

²⁵² ANDRADE, 2021, p. 370.

caráter expressivo da escrita de Oswald um dos aspectos destacados por Mário de Andrade no seu artigo *Oswaldo de Andrade*.

Para ele, “o que mais caracteriza as *Memórias* é o apego exclusivo à expressão. Que não só abandona todos os preconceitos mas salta sobre todas as regras e as ignora.”²⁵³ Na sua maneira de manejar a frase, Oswald teria atingido “muitas vezes expressões excelentes. Sintético marcante abandona então todo pormenor, usando apenas o essencial expressivo.”²⁵⁴ De acordo com Mário, essa expressividade se encontra muito bem construída, em especial, nos episódios em que é narrada a infância de Miramar, tal como em *Fraque de Ateu*, *Perigo das armas*, *Claque*, *Garé do infinito* e *Gatunos de crianças*, que vale a pena ser citado aqui:

Figura 4: Memórias sentimentais de João Miramar – *Gatunos de crianças*



Suprimindo os elementos de comparação - “o como, o assim, o tal” –, ligando os substantivos diretamente entre si e substituindo a coisa vista pela imagem evocada, o episódio, um exímio exemplo da metáfora lancinante de Miramar, expõe como a metáfora em sua concepção moderna pode ser encarada enquanto um estilo de escrita que justapõe palavras/imagens livres da lógica comparativa ou de correspondência

²⁵³ ANDRADE, 1924. In: ANDRADE, 2004, p. 10.

²⁵⁴ ANDRADE, 1924. In: ANDRADE, 2004, p. 10.

²⁵⁵ Fonte: ANDRADE, 2004, p. 74.

(convencional). Ela não pretende elucidar, traduzir, decifrar um (novo) sentido, ou mesmo não busca exprimir um “conteúdo” para o símbolo, senão ser expressiva no tocante as sensações. Daí Machado Penumbra lamentar “que os espíritos curtos e provincianos se vejam *embaraçados no decifrar* do estilo em que está escrito tão atilado quão mordaz ensaio satírico”.²⁵⁶ Se a busca pela compreensão de sentido (conotativo) das metáforas não tem mais razão de ser, se não há um conteúdo simbólico, subjacente à escrita, o qual deveria ser decifrado, desvendado, a busca poderia ser, então, pela compreensão do “estilo de escrita” que engendra, segundo o próprio prefácio, o caráter expressivo, isto é, chocante, enérgico, súbito das imagens/sensações.

2.1.2 – A TRANSPOSIÇÃO DA VIDA EM *SERAFIM PONTE GRANDE*:

A outra referência ao procedimento metafórico que nos interessa diretamente está presente no primeiro prefácio de *Serafim Ponte Grande*, intitulado *Objeto e fim da presente obra*. Embora o prefácio seja de 1926, o “romance-invenção”,²⁵⁷ que começara a ser escrito entre 1923 e 1924,²⁵⁸ só será publicado em 1933, com outro prefácio.²⁵⁹

Haroldo de Campos em seu artigo *Serafim: Um grande não-livro* nos dá uma boa dimensão das renovações estilísticas realizadas por Oswald se comparadas a já revolucionária prosa de *Miramar*. De acordo com Campos, Oswald agora “radicaliza numa outra dimensão, utilizando-se das conquistas estilísticas anteriores, mas entrando

²⁵⁶ ANDRADE, 2021, p. 371. [cursivo nosso].

²⁵⁷ Oswald tentou definir, algumas vezes, o gênero de *Serafim Ponte Grande*. Em dois dos manuscritos de *Serafim*, o autor gravou: “invenção de Oswald de Andrade”; em outro: “reflexão filosófica”. Porém, ao final, deixou imprimir “romance” na capa da primeira edição.

²⁵⁸ Maria Augusta Fonseca, em estudo filológico do texto, comenta que: “A roda das datas e das redações [dos manuscritos] anunciadas como definitivas, tão fartas de maneios, levam a fixar o texto mais próximo (com reservas) à edição de 1933, como sendo o manuscrito 3 (ms3) (1928), antecedido por ms2 (1926). Ressalva-se que em 1926, além de uma redação consistente da obra, Oswald de Andrade arriscava também seu anúncio público num prefácio crítico. Nesse período, cujo marco é 1923, as notícias sobre *Serafim* circulam entre amigos e viajam em cartas, em cadernos e cadernetas, em papéis avulsos, manuscritos breves, como a vida rodo-transatlântica que Oswald levava naqueles tempos [...]” (FONSECA, 2021. In: ANDRADE, 2021, p. CXIII).

²⁵⁹ Famoso por seu teor crítico, no qual Oswald faz uma revisão e renega toda sua produção “vanguardista” da década de 1920. Não se conhece, no entanto, o percurso genético desse prefácio de 1933, o qual, tudo sugere, foi escrito após 1930.

ainda mais fundo na desarticulação da forma romanesca tradicional”.²⁶⁰ Se, em *Memórias sentimentais de João Miramar*, uma das grandes inovações se dava no âmbito da sintaxe, na qual Oswald recombina “os elementos frásicos, arranjando-os em novas e inusitadas relações de vizinhança [...] aqui é a grande sintagmática da narrativa que merece atenção”,²⁶¹ em *Serafim* a revolução parece “ocorrer no nível da própria arquitetura geral da obra. *Serafim* é um livro compósito, híbrido, feito de pedaços ou “amostras” de vários livros possíveis”.²⁶² Para Haroldo de Campos, também aqui, Oswald age como um pintor cubista, colando e justapondo materiais diversos, numa espécie de técnica de montagem cinematográfica, na qual os diversos tipos de gêneros narrativos, fragmentados, se imbricam de maneira aparentemente desconexa, numa “técnica de citações estrutural” que acena para um “modo literário que poderia ser e que não é”.²⁶³

Sob esse contexto da obra, vale a pena transcrevermos novamente o trecho no qual se encontra a referência ao procedimento metafórico que nos interessa analisar:

*Transponho a vida. Não copio igualzinho. Nisso residui o mestre equívoco naturalista. A verdade de uma casa transposta na tela é outra que a verdade na natureza. Pode até ser oposta. Tudo em arte é descoberta e transposição. O material da literatura é a língua. A afasia da escrita atual não é perturbação nenhuma. É fonografia. Já se disse tanto. A gente escreve o que ouve – nunca o que houve.*²⁶⁴

À primeira vista, esse trecho parece fazer referência direta não só a metáfora em seu sentido clássico, afinal, tal como entendida desde Aristóteles, a metáfora nada mais é que “trans-por”, transposição que se daria da vida, da realidade para a matéria literária, como parece evocar a longa discussão a respeito da *mimesis* como fundamento das artes poéticas – que foi reduzida a uma famosa frase, aliás, atribuída a Aristóteles: “a arte imita a vida”.

Termo grego sem tradução direta para outras línguas,²⁶⁵ *mimesis*, tradicionalmente traduzida por imitação, devido à forma como o conceito foi entendido

²⁶⁰ CAMPOS, 1971. In: ANDRADE, 2007, p. 14.

²⁶¹ CAMPOS, 1971. In: ANDRADE, 2007, p. 17.

²⁶² CAMPOS, 1971. In: ANDRADE, 2007, p. 17.

²⁶³ CAMPOS, 1971. In: ANDRADE, 2007, p. 18.

²⁶⁴ ANDRADE, 2021, p. 590. [cursivo nosso].

²⁶⁵ Paulo Pinheiro, na introdução que faz à *Poética* de Aristóteles, comenta que é “sempre oportuno lembrar que *mimesis* é uma palavra que deveria constar num dicionário de termos gregos intraduzíveis”. In: ARISTÓTELES, 2015, p. 8.

e utilizado pelos teóricos latinos (*imitatio*) e legado à tradição clássica do século XV e XVI, designa a ação ou a faculdade de imitar, copiar, transpor, fazer corresponder, reproduzir ou representar, por exemplo, as ações e a vida, por meio de palavras e imagens, como é o caso da tragédia.²⁶⁶ De acordo com Luiz Costa Lima no seu livro *Mimesis e modernidade*, o conceito de *mimesis* aplicado à arte, fazia

referência à semelhança meramente externa e aparente entre uma obra de arte e o objeto representado; de fato, quanto maior fosse o logro tanto melhor popularmente se supunha ser a arte. [...]. A teorização grega da *mimesis* supunha a concepção prévia das relações entre linguagem e realidade, no caso, entre o signo poético e o real.²⁶⁷

Em outras palavras, a noção de *mimesis*, tal como legada ao Ocidente pela tradição estética latina e clássica, pode ser definida como a transposição das coisas reais em representações artísticas, pressupondo o reconhecimento de semelhanças entre a arte e as *pragmata* (as coisas). A *mimesis*, tal como a metáfora entendida em sua forma clássica, seria, então, uma forma de transpor poeticamente/figurativamente a realidade. Nesse contexto, é compreensível que, como salienta Jeanne-Marie Gagnebin, “a teoria da *mimesis* induza a uma teoria da metáfora”,²⁶⁸ afinal, ambas partem do pressuposto fundamental de que a linguagem artística é empregada para representar algo outro, quer dizer, caberia à arte representar a vida ou as ações humanas como um todo.

Nesse sentido, Samuel Rezende, citando aqui, Manuel Antônio de Castro, afirma que

mimesis e metáfora são o núcleo do fazer poético, pois a obra de arte faz com que o homem nela se encontre, extraindo múltiplos significados. A relação homem/obra de arte não é direta e coordenada. Na verdade, ela vai além, porque tende a apontar para uma verdade. Sendo assim, o homem encontraria, via *mimesis* e metáfora, o seu âmbito próprio da verdade, aquilo que lhe é essencial. Com o pensamento de Aristóteles, a poesia, então, procura representar o sensível em primeiro grau.²⁶⁹

Oswald de Andrade, entretanto, no referido trecho do prefácio, ao falar que “não copia igualzinho”, parece sugerir que ele não transpõe em um sentido mimético convencional, tal como faz, por exemplo, um pintor naturalista ou realista. Interessante

²⁶⁶ Para Aristóteles, a obra poética - no caso, a tragédia - era a “*mimesis* não de homens, mas das ações e da vida”. (ARISTÓTELES, 2015, p. 79. [1450a]).

²⁶⁷ LIMA, 1980, pp. 24 e 48.

²⁶⁸ GAGNEBIN, 1993, p. 71.

²⁶⁹ REZENDE, 2016, p. 42.

notar que ao citar no prefácio artistas e gêneros clássicos da tradição, tal como o pintor Rafael, o músico Carlos Gomes e a tradição naturalista, Oswald parece não fazer uma distinção entre mimetizar/copiar por meio de imagens – que é o caso das artes visuais em geral – e mimetizar/copiar por meio do som – que é o caso da música e das artes poéticas. Oswald parece igualá-los dentro da noção grega de *apeikázo* – formar a partir de um modelo – que por sua vez remete a *eiko* – ser semelhante a – como cópia ou imitação,²⁷⁰ ao mesmo tempo em que busca se distanciar deles. Essa perspectiva parece ser reforçada se considerarmos a seguinte passagem:

O que é que faz a obra de arte diferente de uma ópera de Carlos Gomes? *Não há regras. É sempre diferente.* Os retardatários – você com certeza, leitor – pensam que têm gosto porque aprenderam umas coisinhas. São os mantenedores do gosto. [...]. Mas nós endossamos o mau gosto e recuperamos para a época o que os retardatários não tinham compreendido e difamavam.²⁷¹

Oswald chama atenção, então, para o fato de que não devemos confundir transposição com *mimesis*/cópia de modelos da vida/ações humanas, nem com os padrões do bom, do belo e da verdade, que constituíam a base do fazer artístico clássico. Ao afastar os dois termos – transposição e *mimesis*/cópia - Oswald de Andrade parece tocar o núcleo do problema da *mimesis* para as poéticas modernas, a saber, a representação.

Como muito bem destacou Luiz Costa Lima, “à modernidade cabe a problematização da *mimesis*, ou, mais precisamente, do questionamento da *mimesis* da representação.”²⁷² Colocado nesses termos, o problema da transposição tem relação direta com a discussão que estamos realizando nessa dissertação acerca do procedimento metafórico na perspectiva das poéticas modernas.

Vale destacar que as críticas ao uso do conceito de *mimesis*, no seu sentido clássico, bem como o questionamento a respeito da relação entre arte e vida, já haviam sido iniciadas no decorrer do século XVIII e XIX, como é possível visualizar, por exemplo, nas iniciativas de Nietzsche, destacadas por nós em tópico anterior através da leitura de Claus Zittel, ou nas iniciativas de um escritor moderno como Oscar Wilde. É deste último a famosa frase que se opõe diametralmente àquela atribuída a Aristóteles –

²⁷⁰ Para mais informações a respeito ver: ARISTÓTELES, 2015, p. 39-41.

²⁷¹ ANDRADE, 2021, p. 590.

²⁷² LIMA, 1980, p. 169.

“a arte imita a vida”. De acordo com o irlandês, no diálogo *A decadência da mentira*: “A vida imita a arte muito mais do que a arte imita a vida”.²⁷³ Essa frase faz parte de uma série de diretrizes propostas pelo Movimento Estético ou esteticismo, tal como ficou conhecido o movimento do qual Wilde fazia parte, cuja pretensão era questionar, justamente, os pressupostos e finalidades clássicas da tradição artística, tal como a noção de *mimesis*. Além da referência acima citada, é possível encontrar no texto de Wilde perspectivas que, posteriormente, serão caras às vanguardas artísticas do século XX. De acordo com Wilde:

A arte encontra em si mesma a perfeição. Não se deve julgá-la por um modelo exterior. Ela é mais um véu que um espelho. [...]. A arte não exprime mais nada, a não ser ela mesma. [...]. As artes de imitação não nos oferecem mais que os estilos variados de diferentes artistas ou de certas escolas de artistas [...] é o estilo, e unicamente o estilo, que nos faz crer em alguma coisa. [...]. Ela [a arte] não é produto de sua época, com a qual está ordinariamente em desacordo, e a história que nos revela é a do seu próprio progresso. [...]. Em caso algum representa o seu tempo. Passar da arte de uma época a essa própria época, eis o grande erro cometido por todos os historiadores. [...]. Toda arte falsa provém de um retorno à Vida e à Natureza. [...].²⁷⁴

É claro para nós que aquilo que pensa Wilde não é propriamente aquilo que está sendo proposto pela obra de Oswald. O que está sendo discutido aqui é uma generalizada insatisfação teórica dos modernos contra a identidade entre arte e *mimesis*, identidade que se postava como guardião do acesso à vida, às ações humanas etc. No entanto, antes de oferecermos uma leitura para o prefácio de *Serafim Ponte Grande*, essa dissertação precisa voltar brevemente aos comentadores da obra de Oswald, pois como já havíamos mencionado no primeiro capítulo, há uma forte tendência na pesquisa oswaldiana em ler suas obras justamente a partir dos pressupostos da *mimesis* clássica, em especial, na chave da analogia vida-obra.

Ao longo do primeiro capítulo apontamos certa recorrência, na pesquisa especializada, da utilização da metáfora como um instrumento capaz de fazer uma ligação entre a obra e a vida do autor. Destacamos, em especial no tópico 1.2.1, que não apenas a estética oswaldiana é lida sob bases existenciais, como a própria obra tornava-se uma “metáfora da vida”.

²⁷³ WILDE, 2021, p. 19.

²⁷⁴ WILDE, 2021, pp. 26-27.

Passagens de *Memórias sentimentais de João Miramar*, de Serafim Ponte Grande e mesmo da série de poemas *Pau Brasil* e do *Manifesto Antropófago*, seriam lidas como transposições que faziam referência à vida, quer dizer, à natureza ética, psíquica, ideológica ou comportamental de Oswald de Andrade. Aqui, mais uma vez, é o grande crítico Antonio Candido quem nos oferece o maior número de elementos para explorarmos esse modo de ler a obra (também) como transposição (em sentido mimético) *da vida*. E isso não é mero reflexo da voga biografista, como esteve em moda entre os críticos literários nos anos 1930 e 1940. Embora já tenhamos desenvolvido parte dessa discussão no primeiro capítulo, vale a pena retomarmos três textos específicos que nos parecem férteis para retomada de tal debate: *Prefácio inútil*, *Digressão sentimental sobre Oswald de Andrade* e *Estouro e Libertação*.

Em *Prefácio inútil* - texto escrito para o livro de memórias de Oswald de Andrade, *Um homem sem profissão* -, embora Candido chame a atenção do leitor para o fato de que “não se deve procurar, nas *Memórias*, autoanálise nem retrato do tempo”,²⁷⁵ pois nada seria “menos próprio a nos dar conhecimento sistemático da sociedade ou do espírito”,²⁷⁶ ele abre o prefácio com as seguintes palavras:

Um escritor que fez da vida romance e poesia, e fez do romance e da poesia um apêndice da vida. Vida ou romance? Ambos, certamente, pois em Oswald de Andrade nunca estiveram separados, e a única maneira de entender a sua vida, a sua obra e estas *Memórias*, é considerá-las deste modo.²⁷⁷

Logo em seguida, Candido acrescenta que “as memórias esclarecem a aventura lírica de Oswald, gordo Quixote procurando conformar a realidade ao sonho”.²⁷⁸ Além disso, o crítico ressalta ainda a possibilidade, para o leitor e leitora familiarizados com as obras oswaldianas, de encontrar ali a humanidade de uma série de personagens presentes em seus livros. Assim, aquelas memórias esclareceriam “não apenas o homem Oswald de Andrade, mas também a sua obra”.²⁷⁹ E ambas apareceriam, agora, solidárias e inseparáveis: “aqui nada separa Oswald de Andrade dos seus personagens. Ele se torna o seu maior personagem, operando a fusão poética do real e do fantástico”.²⁸⁰

²⁷⁵ CANDIDO, 1954. In: ANDRADE, 2002, p. 12.

²⁷⁶ CANDIDO, 1954. In: ANDRADE, 2002, p. 12.

²⁷⁷ CANDIDO, 1954. In: ANDRADE, 2002, p. 11.

²⁷⁸ CANDIDO, 1954. In: ANDRADE, 2002, p. 13.

²⁷⁹ CANDIDO, 1954. In: ANDRADE, 2002, p. 14.

²⁸⁰ CANDIDO, 1954. In: ANDRADE, 2002, p. 14.

Em *Digressão sentimental sobre Oswald de Andrade*, Candido, após comentar sobre a personalidade de Oswald, que levou a uma série de anedotários envolvendo sua pessoa, faz a seguinte assertiva: “De um homem assim, pode-se dizer que a existência é tão importante quanto a obra”.²⁸¹ Passa, então, a destacar dois traços, para ele, comuns tanto à personalidade humana, quanto à literária de Oswald de Andrade: devoração e mobilidade. Iremos nos ater, por enquanto, ao traço da mobilidade, pois como veremos adiante – e isso também já foi abordado pelo primeiro capítulo – os pressupostos simbólicos da metáfora da devoração são importantes para a relação vida-obra que Candido encontra na antropofagia.

Para Antonio Candido, a mobilidade seria um exímio princípio capaz de servir de instrumento de ligação entre a obra e a vida de Oswald. De acordo com ele, presente no estilo literário oswaldiano, a mobilidade como princípio artístico possibilitou “a busca de estruturas móveis, pela desarticulação rápida e inesperada dos segmentos, apoiados numa mobilização extraordinária do estilo”.²⁸²

Na mesma direção, “em sua vida, Oswald procurou sem cessar a renovação em todos os campos, para evitar o pecado maior da esclerose, da parada que lhe parecia negar a própria essência da liberdade e, portanto, do seu ser”.²⁸³ Já no fim de *Digressão sentimental*, Candido chamou atenção para a “dose de experiência pessoal” transfigurada nos livros de Oswald. Tal como havíamos comentado, para Candido em *Serafim Ponte Grande*, Oswald “leva ao máximo as qualidades de escrita do real”,²⁸⁴ ao transpor, como que “mimetizando”, fatos da vida para a obra literária.

Nessa perspectiva, o trabalho artístico de Oswald refletiria as mudanças que ele sofreu em sua vida pessoal e social. De acordo *Estouro e Libertação*, a evolução moral e mental de Oswald teria acompanhado a transformação social do país. “A alta do café vira florescer um romancista torturado pelo problema do mal, maniqueu parnasiano e místico; a quebra [da bolsa], que o atirou na rua da amargura, apressou o afloramento do escritor revolucionário”.²⁸⁵ Nesse sentido, a renovação artística oswaldiana, no decorrer da década de 1920, dar-se-ia na medida em que ele “ia vendo crescer dentro de si os

²⁸¹ CANDIDO, 1970. In: CANDIDO, 1977, p. 75.

²⁸² CANDIDO, 1970. In: CANDIDO, 1977, p. 78.

²⁸³ CANDIDO, 1970. In: CANDIDO, 1977, p. 78.

²⁸⁴ CANDIDO, 1970. In: CANDIDO, 1977, p. 84.

²⁸⁵ CANDIDO, 1944. In: CANDIDO, 1977, p. 42.

germes exigentes do protesto”,²⁸⁶ refletindo, assim, um “período contraditório cheio de altos e baixos”,²⁸⁷ no qual o autor estaria “procurando encaminhar para o nacionalismo poético um misticismo que não o satisfazia mais, malhando ambos com a anarquia de um protesto ainda incoordenado”.²⁸⁸ Para Candido, isso explicaria, em partes, a possibilidade de existência, em Oswald, de um bom e mau escritor, de livros relevantes e outros pífios.

Só para ficarmos com mais um exemplo, em relação a *Os condenados*, Candido acredita que, quanto à concepção de vida, a última página daria clara amostra de onde a foi buscar Oswald de Andrade. Lá é possível ler: “*LAUS DEO*”. Para Candido, esse fechamento, comumente utilizado em forte sentido cristão – a graça de Deus pela realização da obra – deixava patente como “a noção cristã do bem e do mal devia estar solidamente enraizada nas suas ideias”.²⁸⁹ Ora, o fato é que esse mesmo termo será usado no fim de *Memórias sentimentais de João Miramar*, fase já “revolucionária” de Oswald e livro no qual não há referências diretas a religiosidade como, por exemplo, uma luta dos personagens em torno da noção cristã de bem e mal.

Por fim, gostaríamos de destacar como a leitura da obra de Oswald de Andrade na chave vida-obra, uma atitude mimético-metafórica, inclui até mesmo a antropofagia. Como havíamos dito, a devoração era para Candido outro princípio capaz de ser elemento de ligação entre a vida e a obra de Oswald de Andrade. De acordo com o crítico em *Digressão sentimental*, assumindo uma noção simbólica do procedimento metafórico, a devoração não seria apenas um pressuposto simbólico da antropofagia, mas o “modo pessoal de ser” de Oswald, sua base vital, “a sua capacidade surpreendente de absorver o mundo, triturá-lo para recompô-lo”.²⁹⁰ Essa visão encontra ressonância no *Prefácio inútil*, onde Candido reafirmaria anos depois que

posto em face do mundo – da natureza, da sociedade, de cada homem – [Oswald] os engloba e assimila à sua substância, a ponto de parecerem projeção do seu eu. [...]. 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.²⁹¹

²⁸⁶ CANDIDO, 1944. In: CANDIDO, 1977, p. 43.

²⁸⁷ CANDIDO, 1944. In: CANDIDO, 1977, p. 43.

²⁸⁸ CANDIDO, 1944. In: CANDIDO, 1977, p. 43.

²⁸⁹ CANDIDO, 1944. In: CANDIDO, 1977, p. 39.

²⁹⁰ CANDIDO, 1970. In: CANDIDO, 1977, p. 75.

²⁹¹ CANDIDO, 1954. In: ANDRADE, 2002, p. 15.

Embora colocado em primeiro plano pelas inúmeras passagens que nos oferece, como também pelo seu papel formador nas leituras que a pesquisa realiza a respeito da importância da vida na análise da obra oswaldiana, não é só em *Candido* que encontramos a vida como elemento atuante na constituição da obra de Oswald de Andrade.²⁹² Haroldo de Campos, na sua análise de *Serafim*, também concorre, influenciado pelo próprio *Candido*, mas também por Mário da Silva Brito, para uma leitura na chave vida-obra. Para ele:

A anarco-forma do *Serafim* é o *habitat* natural da consciência dilacerada de seu autor, que, no limiar de uma assunção crítica e de uma definida investidura ideológica, precisava de um brusco choque desalienador para converter essa negatividade em positividade.²⁹³

Até mesmo Rudá, filho de Oswald, concorre para essa perspectiva geral. Numa carta destinada a *Candido*, colocada como apêndice ao final de *Digressão sentimental*, lemos o seguinte trecho: “Acabo de ler seu trabalho *Digressão sentimental sobre Oswald de Andrade*. Creio que a obra de Oswald não pode ser estudada desvinculada de sua vida.”²⁹⁴

Ora, nosso objetivo aqui não é realizar um agrupado de leituras segundo a analogia/metáfora vida-obra (ou em sua forma mimética equivalente: “a arte imita a vida”), mas expor uma forma de leitura na qual a vida é “material” (estético) de procedimento metafórico fundamentalmente moderno. Se há uma tentativa de transpor a vida na obra, isso não nos parece ser feito pelo autor sem uma consciência artística moderna dos procedimentos necessários para tanto. A nosso ver, essa leitura baseada na *mimesis*/analogia vida-obra não só continua presa a uma noção simbólica da obra de arte, como, através da análise crítica, mantêm-se num certo antropomorfismo na concepção da obra. É como se a obra devesse ter traços pessoais, “humanos”, para poder existir, devesse conter as contradições do papel e das funções sociais do autor.

Derivado da interpretação baseada na tese vida-obra, há um debate proposto por Roberto Schwarz que prolonga, a nosso ver, essa abordagem e gira em torno do conteúdo sedimentado do material social ou da sedimentação histórica da obra.²⁹⁵ Esse

²⁹² Para mais leituras nessa chave ver: FONSECA, 2008; BOAVENTURA, 2021; STERZI, 2022; NUNES, 1979. Só para ficarmos com alguns autores.

²⁹³ CAMPOS, 1971. In: ANDRADE, 2007, p. 45.

²⁹⁴ CANDIDO, 1977, p. 89.

²⁹⁵ Para mais informações ver: SCHWARZ, 2000; CORREDOR, 2002.

debate que está diretamente ligado ao assim chamado conceito de redução estrutural de Antonio Candido, encontra-se, por sua vez, no cerne do problema da transposição mimética que nos interessa nesse capítulo.

Schwarz, em entrevista cedida à revista *Literatura e Sociedade*, comenta que “a ideia de redução estrutural é uma resposta muito bem achada para a questão talvez mais espinhosa da crítica moderna, a saber, a relação interna e nunca automática entre literatura e vida social.”²⁹⁶ Para ele, o método da redução estrutural de Candido

é uma elaboração de ponta, que poderia comportar uma discussão separada e erudita, no quadro das teorias da mimese: como entender o processo de estruturação, mediante o qual o artista configura, a partir do dado externo, uma generalidade que é anfíbia, tanto organizando a obra como esclarecendo o real? A obra que resulta dessa estruturação é autônoma, regida por uma regra própria, ao mesmo tempo em que fala do mundo.²⁹⁷

O ponto que nos interessa aqui recai sobre o fato de que as obras que Candido analisa a partir do seu método são *Memórias de um sargento de milícias* e *O cortiço*, obras amplamente reconhecidas por seu caráter realista e naturalista, obras, portanto, que buscam uma transposição (da realidade, do meio social ou da vida) numa relação direta com a noção clássica de *mimesis*. No entanto, esse método de leitura e análise, que serve muito bem para resolver o problema da transposição em gêneros literários como o naturalista e o realista, é usado para tentar dar conta dos problemas de transposição/metáfora da literatura dita moderna, equivalência que, a nosso ver, não existe.

Podemos perceber, portanto, que a pesquisa em torno da obra de Oswald de Andrade continua perguntando sobre a sua vida (o “referente”) em busca de dar significação e sentido à sua obra segundo os preceitos da estética clássica. Nesse tipo de leitura, que compreende a obra de arte sob perspectiva mimética, é compreensível a existência de interpretações que acreditam que uma vida contraditória não teria como resultar senão numa obra contraditória; que uma forma revolucionária não poderia resultar senão em uma ideologia revolucionária; que um estilo fragmentado, rápido,

²⁹⁶ Sem referência. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ls/article/download/24695/26572>. Acesso: 03/03/2025.

²⁹⁷ Sem referência. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ls/article/download/24695/26572>. Acesso: 03/03/2025.

telegráfico de um autor como Oswald de Andrade só poderia ser “análoga” (em sentido mimético, antropomórfico) a uma forma de vida caótica.

Assim, é possível que uma boa parte da pesquisa tenha seguido tal perspectiva mimética quando apela para a analogia vida-obra, seguindo a ideia de acordo com a qual a composição poética de uma obra é *determinada* pela vida social e psíquica de um autor ou autora. Ora, isso tem relação direta com nossa tentativa de inversão da metáfora, porque essa *transposição (mimética) da vida na obra* persiste na ideia de que *uma coisa está no lugar de outra*.

Para além do que já foi dito, tal leitura implica dois problemas centrais para nós: 1) a possibilidade de leituras do tipo psicológicas, éticas, políticas, sociológicas etc., que buscam ler representações da personalidade de Oswald na sua obra, ou seja, leituras que focalizam elementos passíveis de serem relacionados com a vida e vice-versa; 2) cair novamente na armadilha de usar noções clássicas para fazer a avaliação de uma prosa literária moderna - e aqui tocamos, novamente, no problema da transposição/metáfora. Nessa perspectiva, a metáfora reaparece na ideia de transposição da vida *como* arte, da obra *análoga* à pessoa do autor, uma ideia de acordo com a qual o artista mimetiza, “representa”, na sua obra, traços da sua vida, e que esses traços, transpostos para obra ajudariam na busca de significação e sentido artístico, na busca de algo “mais verdadeiro”, “mais autêntico” por trás daquilo que está escrito.

Ora, mas se esse não é o caso, como podemos analisar, em chave moderna, o trecho de *Serafim*? Se não é uma mera transposição mimética, se a poética oswaldiana não busca na vida pessoal e individualizada sua “razão estética”, então o que sobra? Como podemos compreender aquela referência à transposição?

2.1.3 – TUDO EM ARTE É DESCOBERTA E TRANSPOSIÇÃO:

Vimos ao longo do último tópico deste segundo capítulo que a *mimesis*, em sua leitura clássica, foi definida a partir da noção de imitação, cópia, transposição ou representação de algo. Na concepção teórica convencional, estava o pressuposto da transposição das

coisas reais, da vida em representações artísticas, mas restaria provar que artistas/poetas modernos lidam com tais noções de modo não clássico.

Nossa tentativa de buscar referencial teórico no texto de Mário de Andrade sobre o modernismo brasileiro, mais precisamente, em sua reflexão sobre o jeito moderno de lidar com analogias/associações, foi justamente para tentar outra justificativa para o uso de noções como transposição/metáfora na composição de obras modernas. Vimos com Mário de Andrade que, ao poeta modernista, caberia não mais a representação, mas a busca pelo máximo de expressão. A “concretude” da arte não estaria mais na sua relação mimética com a vida, senão na sua capacidade de, através da expressão, evocar uma série de sensações e imagens, cujo espaço de representação e significação não se basearia mais na mera transposição antropomórfica da vida *na* arte. Nessa leitura, o poeta modernista, ao escrever, não mimetiza a vida em sentido tradicional, pelo contrário, ele a exagera, ele a deforma, com vistas a de reproduzir novas séries de sensações que nada tem a ver com algo real.²⁹⁸

Anatol Rosenfeld, em *Reflexões sobre o romance moderno*, parece reforçar essa posição ao comentar que, do ponto de vista da estética moderna, já o pintor impressionista “certamente não desejava exprimir nenhuma cosmovisão profunda. Desejava, precisamente, reproduzir apenas [...] a impressão fugaz do momento [...]. O pintor já não pretende projetar a realidade: reproduz apenas a sua própria impressão [...]”.²⁹⁹

Ora, é dentro do contexto das práticas modernistas que as questões suscitadas ao fim do tópico anterior e o trecho do prefácio de *Serafim Ponte Grande* merecem ser analisadas. Assim, é aqui, mais uma vez, Mário de Andrade quem pode nos ajudar. Há uma sugestão para análise da noção de transposição/analogia/metáfora, em chave moderna, em uma de suas reflexões sobre um dos problemas centrais de *Macunaíma*, a saber, *Macunaíma* como *rapsódia*. Interessa-nos, mais especificamente, uma carta que Mário escreve a Raimundo Moraes em setembro de 1931.

O contexto da carta está inserido em um debate que cercou *Macunaíma* logo após a sua publicação, no qual acusavam Mário de Andrade de ter copiado/plagiado o livro do alemão Koch-Gruenberg, do qual, como é sabido, ele retirou a lenda sobre a

²⁹⁸ ANDRADE, 2009, p. 274.

²⁹⁹ ROSENFELD, 1996, p. 87.

personagem lendária de Macunaíma. Raimundo Moraes, tendo contato com esse debate, sai em defesa de Mário, dizendo que não cria nesse “boato”, pois Mário possuía talento e imaginação de sobra, não carecendo, portanto, de inspirações alheias. Mário, ao ter ciência da defesa pública que Raimundo Moraes havia feito de sua pessoa e do seu trabalho, achou-se compelido a responder ao crítico e romancista paraense em uma carta também pública, na qual lhe confessava qual fora a estratégia de composição de seu *Macunaíma*. Talvez para surpresa de Raimundo Moraes, Mário confessava que *copiara* (ele usava precisamente este verbo) não só Koch-Gruenberg, mas todos que de alguma forma contribuíram para seu trabalho de pesquisa que antecedeu a produção de *Macunaíma* e que, assim procedendo, fez tal como os *rapsodos* de todos os tempos. É exatamente essa referência de Mário ao processo de composição dos *rapsodos* que nos interessa inicialmente. Pedimos licença para citá-la na íntegra:

O sr. muito melhor do que eu, sabe o que são os *rapsodos* de todos os tempos. Sabe que os cantadores nordestinos, que são nossos *rapsodos* atuais, se servem dos mesmos processos dos cantadores da mais histórica antiguidade, da Índia, do Egito, da Palestina, da Grécia, *transportam integral e primariamente tudo o que escutam e leem pros seus poemas*, se limitando a escolher entre o lido e o escutado e a dar ritmo ao que escolhem para que caiba nas cantorias. Um Leandro, um Ataíde nordestinos, compram no primeiro sebo uma gramática, uma geografia, ou o jornal do dia, e compõem com isso um desafio de sabença, ou um romance trágico de amor, vivido no Recife. Isso é *Macunaíma* e esses sou eu.³⁰⁰

Mário é enfático: o seu trabalho poético em *Macunaíma* se assemelhava diretamente ao trabalho dos *rapsodos*, cujo processo de composição consiste no copiar, quer dizer, no transportar/transpor integral ou primariamente tudo aquilo que escutam e leem.

Lançado em 1928, *Macunaíma* receberia na sua primeira edição o subtítulo de “história”, sendo anunciado, então, como um “romance-folclórico”. Seria apenas em 1937, quando da segunda edição, que a obra recebe a qualificação de rapsódia. Como tal, e como indica a fala do próprio Mário, o processo de composição da obra consistiu na transposição de vários elementos orais e textuais com os quais ele teve contato em suas pesquisas. Em outro trecho da carta ele esclarece parte de suas referências:

Macunaíma era um ser apenas do extremo norte e sucedia que a minha preocupação rapsódica era um bocado maior que esses limites. Ora coincidindo essa preocupação com conhecer intimamente um *Teschauer*, um

³⁰⁰ ANDRADE, 2019, p. 195.

Barbosa Rodrigues, um Hartt, um Roquette Pinto, e mais umas três centenas de contadores do Brasil, dum e de outro fui tirando tudo o que me interessava. Além de ajuntar na ação incidentes característicos vistos por mim, modismos, locuções, tradições ainda não registradas em livro, fórmulas sintáticas, processos de pontuação oral, etc. falas de índios, ou já abrasileiradas, temidas e refugadas pelos geniais escritores brasileiros da formosíssima língua portuguesa.³⁰¹

Tal como um poeta *rapsodo*, ao poeta modernista, caberia, então, transpor/transportar tudo o que escuta e que lê para a sua obra. Seu trabalho seria “apenas” o de descobrir/pesquisar o material, selecioná-lo, dar ritmo e, então, “tomar posse” dele artisticamente.³⁰² Se nos atentarmos para princípio de composição artística aqui presente, aliás, muito próximo ao dos artistas modernos e de vanguarda,³⁰³ parece-nos que esse modo de proceder, por si só, já contraria o sistema mimético de representação, que se baseia na concepção de reprodução da realidade, na tradução de uma coisa/vida pela palavra/obra. Embora Mário fale que copiou, a iniciativa de transportar “integral e primariamente tudo o que escuta e lê”, não parece ter sido empregada como representação de algo, a obra não busca representar a ou estar no lugar da realidade, a sua qualidade artística não se dá pela determinação do meio, pelo contrário, se dá na habilidade do poeta em selecionar e reorganizar o material, em descaracterizá-lo do seu sentido original, oferecendo uma gama de novas significações, as quais, no entanto, não permitem uma unidade de significado, nem a possibilidade de um único sentido geral.³⁰⁴

Assim, talvez a referência ao modo de composição dos *rapsodos* na carta de Mário nos dê um caminho para analisar o trecho do prefácio de *Serafim* e compreender, a partir da estética moderna, não só a referência oswaldiana à ideia de “transposição da vida”, quer dizer, de que a obra (re)trabalha profundamente analogias e metáforas, como também as outras frases do prefácio que merecem nossa atenção. Vale a pena transcrevermos o trecho mais uma vez:

Transponho a vida. Não copio igualzinho. Nisso residui o mestre equívoco naturalista. A verdade de uma casa transposta na tela é outra que a verdade na

³⁰¹ ANDRADE, 2019, pp. 195-196.

³⁰² Mário, ao final da carta, aponta para o caráter de descoberta e posse do material: “Só me resta pois o acaso dos Cabrais que por terem em provável acaso descoberto em provável primeiro lugar o Brasil, o Brasil pertenceu a Portugal. Meu nome está na capa do Macunaíma e ninguém o poderá tirar. Mas só por isso apenas o Macunaíma é meu.” (ANDRADE, 2019, p. 196).

³⁰³ Haja vista a aproximação com as técnicas da montagem, da colagem e da bricolagem, com seus produtos “*ready-made*”.

³⁰⁴ Para mais informações ver: BURGER, 1993, p. 130.

natureza. Pode até ser oposta. *Tudo em arte é descoberta e transposição. O material da literatura é a língua.* A afasia da escrita atual não é perturbação nenhuma. É fonografia. Já se disse tanto. *A gente escreve o que ouve – nunca o que houve.*³⁰⁵

Considerando essa passagem, onde poderia estar a relação com o modo de composição dos *rapsodos*? Ora, ao falar que transpõe a vida, mas que não copia igualzinho e que “escreve o que ouve – nunca o que houve”, Oswald parece indicar que ele não transpõe a vida em seus fatos e acontecimentos, isto é, ele não transpõe mimeticamente, pelo contrário, ele transpõe para escrita *elementos sensórios* – aquilo que *se ouve*, não *o que houve*. O trecho chama atenção para o fato de que não devemos confundir transposição com mera cópia, e que não devemos procurar, na transposição da vida, representações do real. Ao desassociar a escrita do fato (daquilo que houve), Oswald parece não corroborar as coordenadas teóricas da tradição mimética clássica.

Como foi dito acima, Aristóteles dizia que a obra poética (no caso, a tragédia) era a “mimese não de homens, mas das ações e da vida”.³⁰⁶ Em outras palavras, ao chamar atenção para o fato de que transpõe, mas não copia igualzinho e mais, que ele escreve o que ouve e não o que houve, Oswald parece não só estar contrariando o princípio básico da representação mimética/metafórica, que se baseia justamente na transposição/tradução de coisas reais em representações artísticas, como parece fechar a porta para qualquer possibilidade de lermos a sua obra com vistas a buscar nela referências de sua pessoa, de sua biografia.

O trecho do prefácio parece concorrer, então, para uma ideia de acordo com a qual, quando Oswald fala que transpõe a vida, ele não está se referindo às suas vivências e experiências pessoais. Pelo contrário, a noção de transposição parece fazer referência aqui à vida em seu elemento sensório: o que interessa transpor, poeticamente, é aquilo que o poeta ouve e lê, tal qual ocorre, por exemplo, com o “telegrama”, que o poeta recebe “no bonde, quando o pobre vai para a repartição, para a Faculdade de Filosofia, para o cinema”.³⁰⁷ Ora, essa conclusão parece ter relação direta com as conquistas da arte moderna estudadas por Mário em *A escrava que não é Isaura*. Lembremos as palavras de Mário:

³⁰⁵ ANDRADE, 2021, p. 590. [cursivo nosso].

³⁰⁶ ARISTÓTELES, 2015, p. 79. [1450a].

³⁰⁷ ANDRADE, 2009, p. 241.

o poeta parte de um todo que teve a sensação, dissocia-o pela análise e escolhe os elementos com que erigirá outro todo, não mais homogêneo, não mais perfeito que o da natureza, mas de uma outra perfeição, de uma outra homogeneidade. A natureza é apenas o ponto de partida, o motivo para uma criação inteiramente livre dela.³⁰⁸

O poeta *deforma* para não tornar a obra símbolo da natureza – ou como gostaríamos de sugerir no caso de Oswald, da vida. Desse modo, a palavra poética modernista não é empregada para significar, mas para *evocar sensações*. Ao dar foco à sensação, isto é, ao elemento *estético*, a transposição não é mais a transposição mimética/metafórica ligada à representação, mas um modo de proceder poeticamente que acompanha - assim como já foi em *Miramar* - o estilo de composição da escrita. Nesse ponto, talvez esteja o contexto para compreendermos o trecho do prefácio de *Serafim*, no qual Oswald diz que “[A] afasia da escrita atual não é perturbação nenhuma. É fonografia”.³⁰⁹

Denise da Silva de Oliveira, em um interessante artigo a respeito da inserção dos fonógrafos no Brasil, intitulado *Os discos eram como os livros: discursos fonográficos e a construção de uma fonografia institucional no Brasil dos anos 1930*,³¹⁰ comenta como os sons fonográficos eram vistos no início do século XX como cópias malfeitas de um som verdadeiro. De acordo com a autora, Olavo Bilac - cujo trabalho foi objeto de ataque constante dos modernistas no primeiro lustro da década de 1920 -, em artigo publicado na revista *Kosmos*, dizia, à época, que, por conta dos fonógrafos, a Rua do Ouvidor, no Rio de Janeiro, havia se transformado em uma “galeria do Inferno”, graças às máquinas falantes que despejavam sobre a via pública “urros, gemidos, garganteios frenéticos, imprecações, ganidos, cacarejos, miados, latidos, mugidos, arrulhos, guinchos, berros, grunhidos”.³¹¹

Essa impressão negativa quanto ao fonógrafo e a qualificação dos seus sons em chave animalesca, bárbara, quase selvagem, a nosso ver reflete a impressão negativa da crítica literária brasileira com relação ao estilo e às inovações estéticas dos artistas modernos e de vanguarda. Ora, como vimos no tópico anterior, o poeta modernista, ao libertar as palavras da sua cadeia sintática, seguia um estilo de composição da escrita

³⁰⁸ ANDRADE, 2009, p. 274.

³⁰⁹ ANDRADE, 2021, p. 590.

³¹⁰ OLIVEIRA, 2021.

³¹¹ OLIVEIRA, 2021, p. 8.

que consistia na associação/analogia imediata. Dispondo as palavras soltas no papel, de forma imprevista, segundo um máximo de desordem, sem seguir as regras clássicas da tradição poética, o poeta fundia *imediatamente* objeto e imagem evocada, sem qualquer preocupação simbólica, proporcionando, assim, inesperadas e súbitas interpenetrações de percepção, palavras e imagens. Parafraseando a tese de Mário, o poeta escrevia, então, como se estivesse tomado por associações alucinatórias – os “surtos do estilo”, na perspectiva de *Memórias sentimentais*. Nesse contexto, os artistas modernos e de vanguarda pareciam para muitos de seus contemporâneos como acometidos pela afasia – uma patologia neurológica diretamente ligada à linguagem que pode afetar tanto a comunicação, a fala e a compreensão, quanto a leitura e a escrita – e pela loucura.³¹²

Assim, dos contemporâneos de Oswald, dois críticos se destacaram pela contumaz e contundente crítica ao seu estilo “afásico”, louco, selvagem, ou “primitivo”³¹³: Graça Aranha e Tristão de Athayde (Alceu Amoroso Lima). Graça Aranha publica, em 1924, um artigo na *Revista Brasileira*, intitulado *Espírito Moderno*, no qual condenava o estilo da escrita modernista de Oswald de Andrade:

Ser brasileiro não é ser selvagem, ser humilde, escravo do terror, *balbuciar uma linguagem imbecil*, rebuscar os motivos da poesia e da literatura unicamente numa pretendida ingenuidade popular, turvada pelas influências e deformações da tradição europeia.³¹⁴

Sob essa mesma perspectiva, Tristão de Athayde, publicara dois artigos n’*O Jornal*, do Rio de Janeiro, no ano de 1925 – logo após a publicação das poesias *Pau Brasil* –, intitulados *Literatura Suicida*, no qual abordava tanto o projeto artístico de Oswald de Andrade quanto aquele momento da literatura brasileira. De acordo com o crítico:

O que pretendeu, portanto, o sr. Oswald de Andrade e o grupo de seus admiradores, é abolir todo o esforço poético no sentido da lógica, da beleza da construção, e nadar no instintivo, na bobagem, na mediocridade. Exaltar a

³¹² Ora, vimos em nota como, já em Locke, associar palavras livremente, sem estas apresentarem conexões lógicas entre si, era um sintoma de loucura. Essa tópica, que associa o poeta ao louco, será constante ao longo de toda poética moderna.

³¹³ Com a voga do primitivismo na arte moderna, criou-se uma “tríade” relação entre o louco, o poeta e o primitivo. Sobre essa questão, Oswald registra em seu *Diário confessional*, em 10 de fevereiro de 1949: “Ontem à noite, numa conferência de Sérgio Milliet sobre “O primitivo, a criança, o louco e o moderno”, defini, em debate, a grande ruptura que nunca foi estudada: O primitivo e o moderno fazem arte abstrata. O louco e a criança não! Por quê? A antropofagia tem a desenvolver isso”. (ANDRADE, 2022, p. 103).

³¹⁴ ARANHA, 2008, p. 338. In: CRUVINEL, 2022, p. 112. [cursivo nosso].

vulgaridade. *Chegar ao puro balbuciamiento infantil*. Reproduzir a mentalidade do imbecil, do homem do povo ou do almofadinha dos cafés. Curvar os joelhos diante de todos os prosaísmos. Voltar ao bárbaro ou deleitar-se no suburbano. Em suma: liberdade absoluta, puro subjetivismo arbitrário.³¹⁵

Ao final dos seus artigos, Tristão de Athayde demarca a situação dessa “arte nova” e arremata falando sobre a decadência da estética e do estilo vanguardista de Oswald:

Tudo é informe. Tudo é transitório. Tudo por fazer. Tudo vago, indeciso, amorfo. E é nesse mundo de larvas que se pretende injetar o gosto da dissolução! Nesse mundo sem formas que se pretende introduzir o horror à forma! É grotesco. É decididamente grotesco. Começamos, portanto, a denunciar a literatura suicida.³¹⁶

Frente a esse cenário, Oswald responde alguns meses depois aos artigos de Tristão de Athayde, em especial, às críticas ao “balbuciamiento infantil”, adjetivo que remetia ao caráter néscio, irreflexo, imaturo, incivilizado de suas iniciativas poéticas. Cotejando o seu estilo de escrita em *Pau Brasil* com o de *Memórias sentimentais de João Miramar*, Oswald diz: “Se não há balbuciamiento aí, há primitivismo. Isso há. Sem escola. Sem monomania. Primitivismo, porque se formos naturais, temos que ser de nossa época. *Uma época que começa*”.³¹⁷ Essa frase relembra, assim, as palavras de Mário de Andrade endereçadas ao mesmo Tristão de Athayde:

Eu sei que sou primitivo, porém já falei em que sentido o sou. *Sou primitivo porque sou indivíduo numa fase principiando*. Isso não quer dizer ingenuidade falsa nem ignorância nem abandono de cultura. Sou primitivo como se pode falar e se fala que os trovadores provençais foram primitivos, como a escola siciliana foi primitiva, como Giotto foi primitivo, tudo gente que se cultiva.³¹⁸

Na mesma direção, em uma carta escrita a 25 de janeiro de 1925, endereçada a Manuel Bandeira, Mário comentando sobre suas intenções em torno da língua brasileira,³¹⁹ diz:

³¹⁵ ATHAYDE, 1925. In: CRUVINEL, 2022, p. 130. [cursivo nosso].

³¹⁶ ATHAYDE, 1925. In: CRUVINEL, 2022, p. 134.

³¹⁷ ANDRADE, 2008, pp. 51-52. [cursivo nosso].

³¹⁸ ANDRADE, Mário de. *Carta a Tristão de Athayde*. In: FONSECA, 2003-2004, p. 123.

³¹⁹ “[...]. Você compreende, Manuel, a tentativa em que me lancei é uma coisa imensa, enorme, nunca foi para um homem só. E você sabe muito bem que não sou indivíduo de gabinete. Não posso ir fazendo no silêncio e no trabalho oculto toda uma gramática brasileira pra depois de repente, pá, atirar com isso na cabeça do pessoal. Preciso que os outros me ajudem porque, confesso com toda a franqueza, embora não seja um ignorante em questão de língua e possa afirmar gritado que sei o português numa forma

[...] Dante seria incapaz de escrever no italiano a *Comédia* se antes dele não tivesse a escola siciliana e toda a porção de trovadores que já escreviam em língua vulgar. Eles é que permitiram a existência dum Dante pra língua italiana como os cronistas e cantadores portugueses permitiram o português de Camões.³²⁰

Ora, a referência de Mário à escola siciliana, bem como aos trovadores provençais e sua aproximação com a noção de “primitivismo” tem razão de ser. Ambas fazem parte de uma longínqua tradição poética, formada por poetas-rapsodos, cuja atenção se voltara para os modos de ser da língua vulgar. Nos casos particulares, tanto a escola siciliana, quanto os trovadores provençais, tinham como objeto de trabalho a língua em seus primeiros estágios, isto é, em seu momento de descoberta. Não por acaso, os poetas-rapsodos contribuíram, efetivamente, para o trabalho poético posterior de Dante e Camões, responsáveis por conferir “estatuto culto às línguas românicas ainda rudes”³²¹ e erguê-las “como expressão comum dos novos territórios”.³²²

De acordo com Maria Augusta Fonseca, esse modo de proceder dos poetas-rapsodos corrobora com os propósitos estéticos modernista, tanto por este aproximar seu fazer poético aos procedimentos dos *rapsodos* – “transpor integral e primariamente tudo que escutam e leem”³²³ - quanto pela sua preocupação com a língua em seus primeiros estágios, em sua “fase principiando”. Nesse contexto, a autodenominação dos modernistas de “primitivos” parece indicar uma preocupação estética e estilística em torno da pesquisa da língua brasileira em seu estado de começo. Aquilo que os contemporâneos de Oswald e Mário parecem não ter compreendido,³²⁴ e eles estavam chamando atenção ao reivindicar a alcunha de “primitivos”, era que o estilo de composição da escrita modernista indicava, como já estava escrito no prefácio de Machado Penumbra, “uma tendência muito de nossa época como se pode ver no salão d’outono, em Paris”,³²⁵ a saber, “um sério trabalho em torno da ‘volta ao material’”.³²⁶

acima da comum, não sou forte no caso. Não sou. Careço que os outros me ajudem pra que eu realize a minha intenção: ajudar a formação literária, isto é, culta da língua brasileira.” (ANDRADE, 2000, p. 181).

³²⁰ ANDRADE, 2000, p. 181.

³²¹ FONSECA, 2004, p. 124.

³²² FONSECA, 2004, p. 124.

³²³ ANDRADE, 2019, p. 195.

³²⁴ Lembremos, mais uma vez, a fala de Machado Penumbra no prefácio de *Memórias sentimentais*: “Pena é que os espíritos curtos e provincianos se vejam embaraçados no decifrar do estilo em que está escrito tão atilado quão mordaz ensaio satírico”. (ANDRADE, 2021, p. 371).

³²⁵ ANDRADE, 2021, p. 371.

³²⁶ ANDRADE, 2021, p. 371.

Na resenha *Oswaldo de Andrade*, Mário comentava a respeito dessa “volta ao material” pretendida por Oswald em *Memórias sentimentais*. De acordo com ele, Oswald

pretendeu a volta ao material. Isso indicava respeitar o material e trabalhá-lo. Ou pelo menos a apresentação do material literário puro, em toda a sua *infante virgindade*. [...]. A volta ao material implicava por certo dar toda atenção à língua brasileira que está se formando.³²⁷

Esse trecho de Mário encontra ressonância em uma das frases do prefácio de *Serafim*, na qual Oswald também chama atenção para a relação entre o “material” e a “língua”. Em suas palavras: “[O] material da literatura é a língua”.³²⁸ Ora, todo esse contexto proporciona uma interessante leitura estética do estilo de composição fônico (o que se ouve, não o que houve) da escrita modernista.

Já foi discutido neste capítulo o modo como Oswald de Andrade, através do estilo telegráfico e da metáfora lancinante, incorporava, no estilo de composição da sua escrita, os surtos humanos de uma época insofismável de transição. Considerando essa orientação, parece-nos que a referência à escrita afásica ou primitivo-fonográfica do prefácio de *Serafim* pode ser mais bem compreendida se a procurarmos na forma pela qual Oswald incorpora, estilisticamente, as manifestações de uma língua brasileira em formação, em sua “infância”, para usar uma das metáforas de Mário em sua resenha sobre *Memórias sentimentais*.³²⁹ Afinal, como deveria ser o estilo de composição de uma escrita que acompanha a língua em seus primeiros estágios senão um que apresenta o material literário em toda sua “infante virgindade”? Isto é, emulando uma linguagem infantil?

Nessa perspectiva, nos parece que uma escrita que busca dar atenção à língua que está se formando só pode lograr êxito se incorporar/copiar uma língua (que se ouve ou se lê imediatamente) em seus primeiros estágios. Tal como uma criança, o poeta modernista compõe um tipo de escrita que “transpõe a vida” – o que vê e ouve – em uma situação de desordem, caótica, chocante ou inesperada. Nesse sentido, é compreensível, mais ainda, é totalmente estratégico, que seu estilo seja alógico, informe, vago, amorfo, que se pareça com um “balbucimento infantil”. Assim, a

³²⁷ ANDRADE, 1924. In: ANDRADE, 2004, pp. 9-10. [cursivo nosso].

³²⁸ ANDRADE, 2021, p. 590.

³²⁹ ANDRADE, 1924. In: ANDRADE, 2004, pp. 9-10.

pesquisa e a escrita da língua em uma situação de começo, de infância, sugerem um modo de trabalhar com o material literário, no qual o objetivo era descobrir e experimentar as primeiras manifestações de uma língua brasileira em formação.

Para que isso fosse possível, era preciso, no entanto, gestar uma crise estética capaz de atualizar o *modus operandi* da arte brasileira, até então dominada pelos parnasianos e suas orientações teóricas nada modernas, cuja linguagem artística se caracterizava pelo uso culto da língua, em sua forma vernácula, pura, correta, formal, racional, em direta relação com os preceitos clássicos do uso da língua. Era preciso, então, “espedaçar [...] o ouro argamassado pela idade parnasiana”³³⁰ e, assim, “atualizar o relógio império da literatura nacional”.³³¹

Ora, é nesse sentido que podemos compreender, por exemplo, as iniciativas de Mário na *Carta para Icamiabas* de seu *Macunaíma* e de Oswald no prefácio de Machado Penumbra. Há em ambos uma lúcida tentativa de demolir e denunciar, esteticamente, a “língua adulta/culta”, a tentativa de falar e escrever um “português de lei”. Em uma carta para Manuel Bandeira, datada de 1927, Mário comenta sobre as suas intenções em usar uma língua erudita no referido capítulo de *Macunaíma*, bem como da sua aproximação com o trabalho oswaldiano em *À guisa de prefácio*:

Quanto ao caso da *Carta para icamiabas*, tem aí um milhão de intenções. [...]. Primeiro: Macunaíma como todo brasileiro que sabe um pouquinho, vira pedantíssimo. O maior pedantismo do brasileiro atual é escrever português de lei: academia, Revista de Língua Portuguesa e outras revistas, Rui Barbosa etc. desde Gonçalves Dias. Que ele não sabe bem a língua acentuei pelas confusões que faz [...]. Escreve pois pretensiosíssimo e irritante. Pra que escreve? Única e tão somente para pedir dinheiro. [...]. Fiz tudo isso em estilo pretensioso, satirizando o português nosso, e pleiteando subrepticamente pela linguagem lépida, natural (literatura) simples, *dépourvue* dos outros capítulos. [...]. Está aí. Essas são as intenções da “*Carta*”. Agora ela me desgosta em dois pontos: parece imitação do Osvaldo e de certo os preceitos usados por ele atuaram subconscientemente na criação da carta e acho comprida por demais. O primeiro ponto não acho remédio. O segundo, vou encurtar a carta. Mas não tiro ela não porque gosto muito dela.³³²

Assim, é em uma situação de “tempo inaugural”, interessado numa língua em seus primeiros passos, que “a volta ao material” parecia sugerir o esforço de Oswald

³³⁰ ANDRADE, 2021, p. 370.

³³¹ “O trabalho da geração futurista foi ciclópico. Acertar o relógio império da literatura nacional”. (ANDRADE, 2021, p. 625).

³³² ANDRADE, 2000, pp. 359-360.

pela pesquisa sobre e o trabalho em torno de uma língua “natural e neológica”,³³³ e justifica porque o estilo da escrita de Oswald imitar uma “infância da linguagem”,³³⁴ um “balbuciamiento infantil”.³³⁵

Nesse contexto, lembra-nos Haroldo de Campos que “o roteiro dessa nova construção, a partir da demolição e da dessacralização do edifício artístico tradicional, buscava a ‘volta ao sentido puro’³³⁶ (mas ‘puro’ não como purismo, mas na acepção fenomenológica de disposição inaugural).”³³⁷ É nesse sentido que podemos compreender, por exemplo, porque Mário, em sua resenha *Oswaldo de Andrade*, tanto elogiou o estilo empregado por Oswald nos fragmentos de abertura de *Memórias sentimentais*. Para ele, ali Oswald “soube registrar como ninguém a néscia bobagem infantil”.³³⁸

Figura 5: *Memórias sentimentais de João Miramar*

³³³ “A língua sem arcaísmos, sem erudição. Natural e neológica. A contribuição milionária de todos os erros. Como falamos. Como somos.” (ANDRADE, 2021, p. 621).

³³⁴ “A Poesia Pau Brasil. Ágil e cândida. Como uma criança. [...]. A inocência construtiva”. (ANDRADE, 2021, p. 620).

³³⁵ Maria Eugenia Boaventura recorda uma interessante fala de Mário de Andrade, que pode ser lida nessa mesma chave: “escrevo língua imbecil, penso ingênuo só para chamar atenção dos mais fortes pra este monstro mole e indeciso que é o Brasil” (BOAVENTURA, 1986, p. 48).

³³⁶ “Nossa época anuncia a volta ao *sentido puro*. Um quadro são linhas e cores. A estatuária são volumes sob a luz.” (ANDRADE, 2021, p. 624).

³³⁷ HAROLDO, 1974, pp. 27-28.

³³⁸ ANDRADE, 1924. In: ANDRADE, 2004, p. 12.

3. GARE DO INFINITO

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

Levaram-me para uma casa velha que fazia doces e nos mudamos para a sala do quintal onde tinha uma figueira na janela.

No desabar do jantar noturno a voz toda preta de mamãe ia me buscar para a reza do Anjo que carregou meu pai.

CS Digitalizado com CamScanner

339

Ligando diretamente os termos a partir de conjunções e preposições, sem se preocupar com a pontuação, o trecho emula, estilisticamente, uma linguagem infantil, dando ênfase à simultaneidade das imagens tal como são evocadas pela memória/sensação. Tal como uma criança, o episódio-fragmento, por meio do estilo de escrita, sobrepõe os acontecimentos fora de uma sequência lógica intelectual, construindo imagens nas quais é “a casa que faz os doces” e a voz ganha cor.

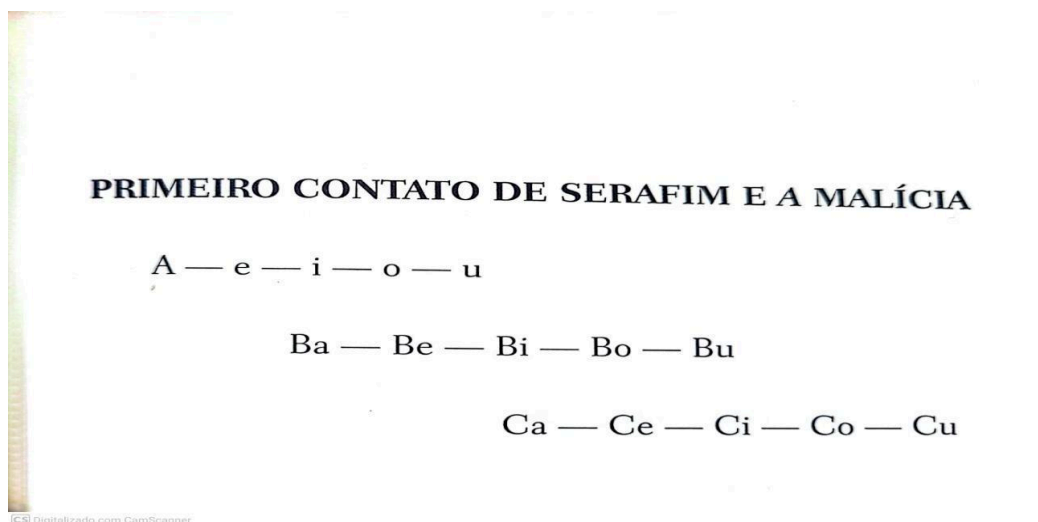
Embora a resenha de Mário se refira à escrita de *Memórias sentimentais* que, pela volta ao material, transpõe para a obra, a vida em estado de infância da linguagem, julgamos que tal iniciativa também está presente em *Serafim Ponte Grande*, como é possível ler no seu primeiro episódio-fragmento, intitulado *Primeiro contato de Serafim e a malícia*. Aqui, assim como nos trabalhos de Aragon e Maiakovsky, que assinam poemas contendo unicamente as letras do alfabeto,³⁴⁰ é possível visualizar, para além da “apresentação do material literário puro, em toda sua infante virgindade”,³⁴¹ os aspectos “fonográficos” da escrita oswaldiana:

³³⁹ ANDRADE, 2004, p. 74.

³⁴⁰ ANDRADE, 1924, p. 9. In: ANDRADE, 2004.

³⁴¹ ANDRADE, 1924, p. 9. In: ANDRADE, 2004.

Figura 6: Serafim Ponte Grande



Entretanto, o que a experimentação em torno de um estilo de escrita que se volta sobre a pesquisa de uma língua em sua infância pode nos dizer sobre o tema central dessa dissertação e, em especial, desse capítulo?

A partir do que foi desenvolvido ao longo deste tópico, acreditamos ser possível afirmar que o poeta modernista, ao se debruçar sobre o material literário, isto é, sobre a língua, pouco se interessa pelo que houve. O seu interesse pela língua não está em seus aspectos miméticos, a palavra/escrita/obra não é utilizada com a função de *estar no lugar de*, e, assim, ser capaz de representar aspectos particulares de uma pessoa – tal como ficou legado de certa tradição da pesquisa sobre Oswald. Talvez seja o caso de compreendermos que o poeta modernista trabalha a vida como material artístico, quer dizer, ele se interessa por ela em seu elemento estético/sensório, interessa-se, como o *rapsodo* de Mário, pelo que ouve e não pelo que houve. Se transpor a vida, poética e literariamente, é transpor a língua, a vida é, então, material linguístico que se ouve e que se lê, ou, em outras palavras, que se descobre, que se pesquisa, que se experimenta na forma de cópias, só que não igualzinho (mimeticamente). Para falar com Oswald no prefácio de *Serafim*: “Tudo em arte é descoberta e transposição”.³⁴³

³⁴² ANDRADE, 2021, p. 451.

³⁴³ ANDRADE, 2021, p. 590.

Ora, de acordo com o que está sendo proposto, como ficaria a leitura da antropofagia *como* metáfora? Todo esse contexto pode contribuir para uma leitura da antropofagia via mediações estéticas modernas. Não simplesmente como metáfora, cujo sentido encontra-se na função substitutiva, mas como um projeto estético em torno da descoberta, da experimentação e da transposição do material literário, da língua – enfatizamos: *do que se ouve*. Parece haver ainda, na análise de Mário sobre *Oswaldo de Andrade*, uma sugestão para encaminharmos essa hipótese e, deste modo, tentar oferecer um fio condutor de leitura – porque uma interpretação mais completa não seria possível nesta dissertação – do projeto modernista da antropofagia em chave de fato moderna.

No final da sua resenha sobre as *Memórias sentimentais de João Miramar*, Mário de Andrade desdobra, a partir da capacidade oswaldiana de absorver estilisticamente diferentes manifestações da língua falada no Brasil,³⁴⁴ um debate acerca da busca dos modernistas por uma consciência nacional. Já vimos ao longo dessa dissertação como esse é um tema muito caro à tradição de pesquisa em Oswald de Andrade e que está intimamente relacionado à leitura da antropofagia *como* metáfora. Vimos ao longo do primeiro capítulo como, vista na chave metafórica, a antropofagia suscita as mais variadas interpretações. Uma das principais se encontra, justamente, naquela que acredita que, com a antropofagia, Oswald pretendeu conceber uma metáfora capaz de expressar a identidade cultural e nacional do Brasil, expressar uma consciência genuinamente brasileira.

Mário, no entanto, comentando sobre o trabalho estético dos modernistas e sobre essa “busca” por uma consciência nacional, diz:

É muito sabido já que um grupo de moços brasileiros pretendeu tirar o Brasil da pasmação artística em que vivia, colocando a consciência nacional no presente do universo. [...]. Mas onde estava essa consciência nacional? Havia a fonte dos escritores... Mas essa tradição (!) não dizia nada. As poucas tentativas dum Basílio da Gama, dum Gonçalves Dias, dum Alencar eram falhas, porque intelectuais em vez de sentidas, porque dogmáticas em vez de experimentais, idealistas em vez de críticas e práticas, divorciadas do seio popular, [...]. É o caso de me perguntarem se essa consciência nacional existe agora. Não existe. Eu já disse que imaginávamos com os cocoricós adiantar o momento da aurora. Era preciso pois auscultar, descobrir, antes: ajudar o

³⁴⁴ “[...] E se a predominância que dá à cooperação italiana localiza mais ou menos o recinto do livro, o que ressalta é a competência entre o elemento estrangeiro, aqui teuto, adiante luso, além espanhol, e o elemento indígena, colidindo-se ambos em mútua, vaidosa e irrisória incompreensão”. (ANDRADE, 1924. In: ANDRADE, 2009, pp. 14-15).

aparecimento da consciência nacional. [...] É trabalho consciente e deve ser sobretudo prático, tradicional e experimental.³⁴⁵

Mário parece indicar que a fonte da consciência nacional no Brasil não era fruto de estudos históricos, sociológicos ou antropológicos, mas, antes, poéticos/literários. No entanto, para Mário, as tentativas dos escritores anteriores, ligados às mais variadas tradições artísticas, não dizia nada, justamente porque eram “intelectuais em vez sentidas”, “dogmáticas em vez de experimentais”, “idealistas em vez de críticas e práticas”, em suma, eram todas divorciadas de uma língua viva, “falada”, coletiva.

Contudo, Mário também afirma que essa consciência nacional não existia naquele momento. Era preciso, antes, “auscultar, descobrir: ajudar o aparecimento da consciência nacional.”³⁴⁶ Esse trecho nos leva a crer, então, que o trabalho do “grupo de moços modernistas” não seria o de encontrar a consciência nacional, senão o de instaurar, esteticamente, um ambiente de descoberta, de pesquisa e experimentação capaz de auxiliar nesse processo, não representando, em suas obras, essa consciência em seus aspectos históricos, antropológicos ou sociológicos, mas colocando a língua brasileira no “presente do universo”.³⁴⁷ Instaurando a crise contra a tradição poética que nada dizia, por não experimentar, nem pesquisar, nem sentir a língua em sua vivacidade, em sua expressividade, os modernistas colocavam a consciência nacional no centro de suas preocupações.

Tudo isso, no entanto, parecia ter uma situação limite que consiste, talvez, no único pressuposto da arte moderna e de vanguarda: o momento de experimentação e descoberta. Se o que interessa ao poeta modernista é a língua nas primeiras manifestações; se o poeta trabalha com o material literário em sua infante virgindade; então, a situação de experimentação e descoberta se torna situação limite para a pesquisa estética moderna em torno de um material privilegiado: a língua. Quer dizer: a ajuda na busca por uma consciência nacional esteticamente considerada só pode ocorrer

³⁴⁵ ANDRADE, 1924. In: ANDRADE, 2009, pp. 15-16.

³⁴⁶ ANDRADE, 1924. In: ANDRADE, 2009, p. 16.

³⁴⁷ Em carta para Manuel Bandeira, Mário enfatizava como o seu brasileiro era o seu estilo e não uma entidade histórica ou antropológica: “Não quero imaginar que o meu brasileiro – o *estilo que adotei* – venha a ser o brasileiro de amanhã” (ANDRADE, 2000, p. 182). E “cutucando” Oswald, continuava: “Por outro lado se eu não fizesse essa sistematização eu seria um escritor sentimentalmente popular e quero ser um escritor culto e literário. Não tenho medo dessas palavras nem caí na admiração incondicional e sentimental do Oswald. O caso é outro”. (ANDRADE, 2000, p. 182). A referência a Oswald aqui se dá a partir do trecho do prefácio de *Memórias sentimentais*, no qual Machado Penumbra, ao comentar sobre o estilo de Miramar, pergunta: “será esse o brasileiro do século XXI?” (ANDRADE, 2021, p. 370)

em uma situação experimental, infantil, néscia, “primitiva”, ela não pode sair dessa condição (não poderia “evoluir”) com risco de se tornar a nova “tradição”, língua vernácula, se tornar lei. Para se buscar a consciência nacional tem que se manter em uma situação prática e crítica de experimentação e descoberta, ou seja, o que interessa é o processo de ajudar no *aparecimento* da consciência nacional, a meta não é encontrá-la, revelá-la, estabelecê-la, dizer o que ela é (ou não é).

Ora, isso soa muito próximo ao que Oswald parecia propor esteticamente com o projeto da antropofagia. Veja-se, por exemplo, o último capítulo de *Serafim Ponte Grande* cujo título é, não por acaso, *Os antropófagos*. Ao escolher não terminar o livro com *O fim de Serafim*, mas com um capítulo no qual as personagens se encontram em estado de viagem permanente, parando apenas para “comprar abacates nos cais tropicais”,³⁴⁸ há uma indicação de princípio de composição estética, baseado no estado permanente de pesquisa do material. Oswald se recusa a positivar *Serafim*, isto é, dar-lhe uma conclusão, um fim, uma resolução; em outras palavras não há uma realização da escrita, o texto não se “conclui” com a morte da personagem. *Serafim*, como uma obra de arte moderna, termina negativamente, cortando, assim, qualquer possibilidade de autorrealização ou de resolução de dilemas, contradições e conflitos. Não há síntese, e isso quer dizer que a obra tinha alguma intenção de não proceder progressivamente, como se evoluísse de um estado X (desordenado, selvagem, afásico, inculto) para um Y, um estado que resolvesse de algum modo os impasses do estágio anterior.

De acordo com Augusto de Campos, em sua introdução para a edição *fac-similar* da *Revista de Antropofagia*, a intenção dos antropófagos era “restabelecer a linha radical e revolucionária do modernismo, que já sentiam esmaecer-se na diluição e no afrouxamento”.³⁴⁹ Assim, eles faziam uma crítica interna ao próprio modernismo, “que nascera comprometido, e agora, apenas engatinhando, já se encaminhava, em rebanho, para as Academias”.³⁵⁰ Ou seja: o objetivo era o de não deixar que as conquistas estéticas do modernismo se estabilizassem e, assim, se tornassem o novo “modelo” estético. Era preciso manter-se em estado de descoberta para que a arte se mantivesse em uma situação na qual a prática e a crítica fossem de fato modernas.

³⁴⁸ ANDRADE, 2021, p. 567.

³⁴⁹ CAMPOS, 1975, sem paginação.

³⁵⁰ CAMPOS, 1975, sem paginação.

Infelizmente, essa pesquisa não dispõe de tempo hábil para aprofundar esta hipótese de leitura. Ao longo dos anos, a antropofagia se tornou uma espécie de santo graal, um objeto teleológico que deve ser achado, definido, determinado. Para grande parte da pesquisa especializada, quando se fala de antropofagia, fala-se sempre de uma proposta artística que deve ser entendida metaforicamente e seu sentido substantivo deve ser procurado nas entrelinhas dessa metáfora.

No entanto, não acreditamos que haja algo a ser encontrado aí. Se a antropofagia não funciona como uma metáfora em sentido clássico, então, por que não buscar alternativas? Se a antropofagia tem algo a dizer enquanto metáfora, o que se procurou mostrar foi que isso não pode ser entendido de modo convencional. Para além, isso não vale apenas para a metáfora. A metáfora foi apenas uma categoria poética escolhida, por ser aquela em que a antropofagia é, no mais das vezes, dita. Claro, a antropofagia pode ser dita de muitos modos, mas dentre os modos de afirmá-la é preciso ter ciência da prática, da crítica e da pesquisa modernas. Não é só o objeto que é moderno, a abordagem do intérprete também precisa estar alinhada com a crítica e a pesquisa moderna.

CONCLUSÃO

Esta dissertação teve como objetivo realizar um diálogo crítico com a tradição de pesquisa em Oswald de Andrade, buscando mostrar quão problemático é analisar e interpretar suas obras, seus projetos estéticos, através de mediações/filtros legados pela tradição poética clássica, sem considerar as consequências dessa posição. Tomando as leituras e interpretações da antropofagia como caso exemplar, nossa problematização partiu inicialmente da constatação de que não há, por parte da pesquisa especializada, um questionamento, uma justificativa preliminar ou mesmo adequação teórica alinhada à perspectiva moderna do uso da metáfora.

O que se observa é que, para além da diversidade das leituras, as inúmeras interpretações a respeito da antropofagia, por exemplo, possuem em comum o pressuposto fundamental da linguagem como representação, do metafórico enquanto sentido substitutivo, em suma, possuem em comum a ideia segundo a qual quando se fala de antropofagia *como* metáfora fala-se sempre de algo cujo “sentido fundamental” esconde-se sob um sentido figurado, não literal. Pressuposto esse que, aliás, espraia-se para a análise das demais iniciativas artísticas de Oswald de Andrade. No entanto, essa perspectiva, direta ou indiretamente, vincula a obra de Oswald de Andrade a uma concepção tradicional, não moderna, de metáfora, uma concepção que reduz o seu “sentido” à mera função representacional da linguagem.

Assim, ao longo deste trabalho, buscamos expor que tal problematização possui uma razão estética como pano de fundo, a saber, o enfrentamento direto da arte moderna e das vanguardas do problema da representação. A partir do *insight* de Adorno em sua *Teoria estética* e da obra *O cálculo estético de Assim falou Zaratustra* de Claus Zittel – mas posteriormente também nas análises de Mário de Andrade sobre a poesia modernista –, buscamos mostrar que a arte moderna e de vanguarda nos permitiu considerar como obsoleta a concepção de metáfora como naturalização da linguagem de representação, ao mesmo tempo em que nos convidou a nos afastar dessa concepção como base teórica para analisar e interpretar obras de “arte nova”, uma vez que para estas os símbolos já não mais simbolizam, já não são *apenas* significados de algo.

Apoiados por tais perspectivas teóricas, em particular, pela noção de “associações alucinatórias” empregada por Mário para designar o modo de proceder do poeta modernista, julgamos plausível suspeitar que a “arte nova” de Oswald de Andrade fizesse uso da metáfora em sentido clássico, afinal, parecia-nos estranho, desde o começo, que um projeto artístico moderno e relacionado às vanguardas artísticas do início do século XX fosse baseado, como quer a pesquisa especializada, em coordenadas estéticas da tradição clássica.

Esta pesquisa buscou mostrar, assim, que para se ter acesso ao projeto estético moderno de Oswald de Andrade é preciso estar a par do tipo de pesquisa moderna que estava sendo realizada por ele, daí por que se tornaram problemáticas, a nosso ver, leituras que buscam interpretar iniciativas estéticas modernas com mediações do passado, com filtros clássicos, tradicionais.

Por fim, esperamos ter chamado atenção para o fato de que, seja a antropofagia, seja a prosa experimental oswaldiana ou mesmo as suas poesias, é necessário que as obras de Oswald de Andrade sejam lidas segundo mediações (como é o caso com a metáfora) modernas. Conhecer as noções, as mediações utilizadas pela prosa/poesia moderna, não é assumir uma perspectiva esteticista, senão uma necessidade de utilizar para análise e interpretação princípios artísticos compatíveis com aqueles utilizados pelo artista para produzir sua obra. Conforme o exposto ao longo da dissertação, esperamos ter mostrado que não é só o objeto que é moderno, a abordagem do intérprete também precisa estar alinhada com a crítica e a pesquisa moderna.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, Theodor W. *Teoria Estética*. Tradução: Artur Morão. Portugal: Edições 70, 2008.

AGUILAR, Gonzalo. *Poesia Concreta Brasileira: as vanguardas na encruzilhada modernista*. São Paulo: Edusp, 2005.

_____. O Abaporu, de Tarsila do Amaral: saberes do pé. In: CASTRO ROCHA, João Cezar, & RUFFINELLI, Jorge (orgs.). *Antropofagia hoje? Oswald de Andrade em cena*. São Paulo: É realizações, p. 281-287, 2011.

ALAMBERT, Francisco. *A reinvenção da Semana* (1932-1942). Revista USP: São Paulo, n.94, p.107-118, Junho/Julho/Agosto, 2012.

ALMINO, João. Por um universalismo descentrado: considerações sobre a metáfora antropófaga. In: CASTRO ROCHA, João Cezar, & RUFFINELLI, Jorge, (orgs.). *Antropofagia hoje? Oswald de Andrade em cena*. São Paulo: É realizações, 2011.

AMARAL, Tarsila do. *Pintura Pau-Brasil e antropofagia*. Revista anual do salão de maio. n.1, 1939.

ANDRADE, Mário de. *O movimento modernista*. Edição da Casa do Estudante do Brasil. Rio de Janeiro, 1942.

_____. *Correspondência Mário de Andrade e Manuel Bandeira*. Organização, introdução e notas de Marcos Antonio de Moraes. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo. Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo, 2000. – (Coleção Correspondência de Mário de Andrade).

_____. Osvaldo de Andrade. Revista do Brasil, 105, São Paulo, set., p. 26-32, 1924. In: ANDRADE, Oswald de. *Memórias sentimentais de João Miramar*. São Paulo: Globo, 2004. – (Obras completas de Oswald de Andrade).

_____. A escrava que não é Isaura. In: ANDRADE, Mário. *Obra imatura*. Rio de Janeiro: Agir, 2009.

_____. *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter*. Organização de Miguel Sanches Neto, Silvana Oliveira. Chapecó: UFFS, 2019.

ANDRADE, Oswald de. *Ponta de lança*. 2.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971. (Obras Completas Oswald de Andrade).

_____. Manifesto Antropófago. In: *Revista de Antropofagia: 1º e 2º dentição*. 1928-1929. Reimpressão fac-similar, São Paulo: Abril Ltda e Metal Leve, 1975.

_____. Manifesto da Poesia Pau-Brasil. In: ANDRADE, Oswald de. *Obras incompletas*. Coordenador Jorge Schwartz. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2021. (Coleção Archivos; 37).

_____. *A utopia antropofágica*. 4.ed. São Paulo: Globo: Secretaria de Estado de Cultura, 1990. (Obras completas de Oswald de Andrade).

_____. *Estética e Política*. Pesquisa, organização, introdução, notas e estabelecimento de texto de Maria Eugenia Boaventura. São Paulo: Globo, 1992. (Obras completas de Oswald de Andrade).

_____. *Um homem sem profissão*. 2. ed. São Paulo: Globo, 2002. – (Obras completas de Oswald de Andrade).

_____. *Memórias sentimentais de João Miramar*. São Paulo: Globo, 2004. – (Obras completas de Oswald de Andrade).

_____. *Os dentes do dragão: entrevistas*. Organização, introdução e notas Maria Eugenia Boaventura. 2. ed. São Paulo: Globo, 2008. (Obras completas de Oswald de Andrade).

_____. *Bilhete sobre fantasia*. Sopro: panfleto político-cultural, Desterro, v.1, n.17, dez., p. 3-4, 2019.

_____. Memórias sentimentais de João Miramar. In: ANDRADE, Oswald de. *Obras incompletas*. Coordenador Jorge Schwartz. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2021. (Coleção Archivos; 37).

_____. Serafim Ponte Grande. In: ANDRADE, Oswald de. *Obras incompletas*. Coordenador Jorge Schwartz. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2021. (Coleção Archivos; 37).

_____. *Obras incompletas*. Coordenador Jorge Schwartz. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2021. (Coleção Archivos; 37).

_____. *Diário Confessional*. Organização Manuel da Costa Pinto. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

ARANTES, Paulo. *Sentimento da dialética na experiência intelectual brasileira: dialética e dualidade segundo Antonio Candido e Roberto Schwarz*. São Paulo, 2021. (Coleção Sentimento da Dialética).

_____. *Sentido da Formação: três estudos sobre Antonio Candido*, Gilda de Mello e Souza e Lucio Costa. São Paulo, 2021. (Coleção Sentimento da Dialética).

ARISTÓTELES. *Poética*. 2.ed. tradução, introdução e notas de Paulo Pinheiro. São Paulo: Editora 34, 2015.

_____. *Retórica*. 2. ed. prefácio e introdução de Manuel Alexandre Júnior. Trad. e notas de Manuel Alexandre Júnior, Paulo Farmhouse Alberto e Abel do Nascimento Pena. Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2005.

ASSIS, Machado de. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.

ATHAYDE, Tristão de. Literatura Suicida. O Jornal. Rio de Janeiro, n. 2001, p. 04, 28 jun. 1925. In: CRUVINEL, Zandélli Lira. *O primeiro Oswald de Andrade e a crítica: balbuciamiento imbecil, suicídio literário e a dicotomia autenticidade / inautenticidade como critérios de brasilidade (1924-1927)*. 2022. 203 f. Dissertação de Mestrado em História, apresentada a Faculdade de História da Universidade Federal de Goiás. Orientador: Prof. Dr. Ulisses do Valle. 2022.

AZEVEDO, Ana Beatriz Sampaio Soares. *Antropofagia – palimpsesto selvagem*. 2012. 199f. Dissertação de mestrado 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. Orientadora: Maria Augusta Bernardes Fonseca, São Paulo, 2012.

BRITO, Mário da Silva. *História do modernismo brasileiro*: antecedentes da Semana de Arte Moderna. 4.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1974.

BARBOSA, Thiago de Melo (org.). *ReVisão de Oswald de Andrade*: textos dispersos. Traduções de Fábio Roberto Lucas e Daniel Glaydson Ribeiro. São Paulo: Editora Madamu e Casa das Rosas Espaço Haroldo de Campos de Poesia e Literatura, 2023.

BAUDELAIRE, Charles. *Poesia e Prosa*. Organização Ivo Barroso. Tradução Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.

BOAVENTURA, Maria Eugenia. *O projeto pau brasil*: nacionalismo e inventividade. Remate de Males, Campinas, São Paulo, v. 6, p. 45-52, 2012.

_____. Nota filológica: Poesia. In: ANDRADE, Oswald de. *Obras incompletas*. Coordenador Jorge Schwartz. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2021. (Coleção Archivos; 37).

BOPP, Raul. *Vida e morte da antropofagia*. 2.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Editora Cultrix, 1975.

BURGER, Peter. *Teoria da vanguarda*. Trad. Ernesto Sampaio. Lisboa: Vega/Universidade, 1993.

CAMPOS, Augusto de. *Poesia, antipoesia, antropofagia & Cia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

_____. Revistas re-vistas: os antropófagos, 1975. In: *Revista de Antropofagia*: 1º e 2º dentições. (fac-similar). São Paulo: Abril, Metal Leve, 1975.

CAMPOS, Haroldo de. Uma poética da radicalidade. In: ANDRADE, Oswald de. *Poesias reunidas*. 4.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1974. (obras completas de Oswald de Andrade).

_____. *O sequestro do barroco na formação da literatura brasileira: o caso Gregório de Mattos*. 2.ed. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado, 1989. (Coleção Casa de Palavras).

_____. *A evolução da crítica oswaldiana*. *Literatura e Sociedade*, p. 46-55, 2004.

_____. *Metalinguagem & outras metas: ensaios de teoria e crítica literária*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

_____. *Miramar na mira*. In: ANDRADE, Oswald de. *Memórias sentimentais de João Miramar*. São Paulo: Globo, 2004. – (Obras completas de Oswald de Andrade).

_____. *Serafim: um grande não-livro*, 1971. In: ANDRADE, Oswald de. *Serafim Ponte Grande*. 9. ed. São Paulo: Globo, 2007. – (Obras completas de Oswald de Andrade).

_____. *ReVisão de Oswald de Andrade: textos dispersos*. Org. de Thiago de Melo Barbosa. Trad. de Fábio Roberto Lucas e Daniel Glaydson Ribeiro. 1. ed. – São Paulo: Editora Madamu e Casa das Rosas Espaço Haroldo de Campos de Poesia e Literatura, 2023.

CANDIDO, Antonio. *Digressão Sentimental sobre Oswald de Andrade*. In: CANDIDO, Antonio. *Vários escritos*. 2.ed. São Paulo: Livraria Duas Cidades, p. 57-92, 1977.

_____. *Oswald Viajante*. In: CANDIDO, Antonio. *Vários escritos*. 2.ed. São Paulo: Livraria Duas Cidades, p. 51-56, 1977.

_____. *Estouro e libertação*. In: CANDIDO, Antonio. *Vários escritos*. 2.ed. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1977.

_____. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. 6.ed. Belo Horizonte, Editora Itatiaia Ltda., 2000.

_____. *Prefácio Inútil*. In: ANDRADE, Oswald de. *Um homem sem profissão*. 2.ed. São Paulo: Globo, 2002. (Obras Completas de Oswald de Andrade).

_____. Plataforma da nova geração. In: *Textos de intervenção*. São Paulo: Duas Cidades, Editora 34, 2002.

_____. *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2008.

CASTRO ROCHA, João Cezar, & RUFFINELLI, Jorge, (orgs.). *Antropofagia hoje? Oswald de Andrade em cena*. São Paulo: É realizações, 2011.

CASTRO, Ruy. *Metrópole à beira-mar: O rio moderno dos anos 20*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

CHALMERS, Vera. O fio da meada: um estudo da crítica de Antonio Candido sobre Oswald de Andrade. In: D’Incao, Maria Ângela; Scarabotolo, Eloisa Faria (orgs.). *Dentro do texto, Dentro da vida: Ensaio sobre Antonio Candido*. São Paulo: Instituto Moreira Salles/Companhia das letras, 1992.

CORREDOR, E. L. *Entrevista com Roberto Schwarz*. In: *Literatura e Sociedade*, 7(6), p. 14-37, 2002.

CRUVINEL, Zandélli Lira. *O primeiro Oswald de Andrade e a crítica: balbuciamiento imbecil, suicídio literário e a dicotomia autenticidade / inautenticidade como critérios de brasilidade (1924-1927)*. 2022. 203 f. Dissertação de Mestrado em História, apresenta a Faculdade de História da Universidade Federal de Goiás. Orientador: Prof. Dr. Ulisses do Valle. 2022.

FABRIS, Annateresa. *O futurismo paulista: hipóteses para o estudo da chegada da vanguarda no Brasil*. – São Paulo: Perspectiva: Editora da Universidade de São Paulo, 1994. – (Estudos; v. 138).

FISCHER, Luís Augusto. *A ideologia modernista – A Semana de 22 e sua consagração*. São Paulo: Todavia, 2022.

FOLLAIN, Vera. *Antropofagia: uma releitura do paradigma da razão moderna*. In: CASTRO ROCHA, João Cezar, & RUFFINELLI, Jorge (orgs.). *Antropofagia hoje? Oswald de Andrade em cena*. São Paulo: É realizações, p. 389-397, 2011.

FONSECA, Maria Augusta. *Por que ler Oswald de Andrade?* São Paulo: Editora Globo, 2008.

_____. *Antonio Candido leitor de Oswald de Andrade*. Literatura e Sociedade. N.30. p. 106-119, jul/dez 2019.

_____. *Tai: é e não é* - Cancioneiro Pau Brasil. Literatura e Sociedade, São Paulo, Brasil, v.9, n. 7, p. 120-145, 2004.

_____. *Nota filológica: Romances Roteiros. Roteiros. Rumos*. In: ANDRADE, Oswald de. *Obras incompletas*. Coordenador Jorge Schwartz. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2021. (Coleção Archivos; 37).

GAGNEBIN, Jean-Marie. *Do conceito de mimesis no pensamento de Adorno e Benjamin*. Perspectivas, São Paulo, v. 16, p. 67-86, 1993.

GALVÃO, Patrícia. *Contribuição ao julgamento do Congresso de Poesia*. Diário de São Paulo, 9 de maio de 1948. Disponível em: <http://www.antoniomiranda.com.br/ensaios/contribui%C3%A7ao_ao_julgamento_do_%20congresso_de_poesia_1948.html> Acesso: 30/01/2025.

GARCIA, André Luis Muniz. *Arte da apresentação do mundo: Schopenhauer e a estética da alegoria*. Sofia, Vitória, v.7, n.2, jul/dez., p. 103-127, 2018.

GRAÇA ARANHA, José Pereira da. *Espírito Moderno*. In: Revista Brasileira. Fase VII, ano XV, nº 57. Out-nov-dez. p. 327-341, 2008.

HANSEN, João Adolfo. *Alegoria: construção e interpretação da metáfora*. São Paulo: Hedra. Campinas: Editora da Unicamp, 2006.

HARDMAN, Francisco Foot. *A ideologia paulista e os eternos modernistas*. São Paulo: Editora Unesp, 2022.

HELENA, Lucia. *Fabulações sobre a identidade brasileira: reflexões em torno do modernismo*. Cultura republicana e brasilidade, v.19, n.1/2, p. 83-94, 2006.

JACKSON, Kenneth David. *Novas receitas da cozinha canibal: o Manifesto Antropófago hoje*. In: CASTRO ROCHA, João Cezar, & RUFFINELLI, Jorge (orgs.). *Antropofagia hoje? Oswald de Andrade em cena*. São Paulo: É realizações, 2011.

JACKSON, Kenneth David. *A prosa vanguardista na literatura brasileira: Oswald de Andrade*. Tradução: Heloísa Nascimento Alcântara de Barros e Maria Lucia Prisco Ramos. São Paulo: Perspectiva, 1978.

JAKOBSON, Roman. Linguística e poética. In: *Linguística e comunicação*. São Paulo: Cultrix, 1971.

_____. *O que fazem os poetas com as palavras*. Colóquio/Letras. 1972.

_____. *Linguística, poética, cinema*. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.

_____. *Fundamentos del Lenguaje*. 3.ed. Madrid: Editorial Ayuso e Editorial Pluma, 1980.

KOHL, Katrin. *Metapher*. Stuttgart: Verlag J.B Metzler, 2007.

KURZ, Gehard. *Metapher, Allegorie, Symbol*. 6.ed. Kleine Reihe V&R, 2009.

LAVELLE, Patrícia Gissoni de Santiago. *Perspectivas para uma metaforologia da antropofagia: Blumenberg, Montaigne e Oswald de Andrade*. Belo Horizonte, Aletria, v.29, n.3, p. 133-149, 2019.

LIMA, Bruna Della Torre de Carvalho. *Vanguarda do atraso ou atraso da vanguarda? Oswald de Andrade e os teimosos destinos do Brasil*. 2012. 230f. Dissertação de Mestrado em Antropologia Social, apresentada a Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Orientadora Lilia Katri Moritz Schwarz, 2012.

_____. *Modelos críticos: Antonio Candido e Roberto Schwarz leem Oswald de Andrade*. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, n.74, dez., p. 178-196, 2019.

LIMA, Luiz Costa. *Mimesis e modernidade: formas das sombras*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1980.

_____. *Antropofagia e controle do imaginário*. Abralic, v.1, n.1, 1991.

LOCKE, John. *Ensaio sobre o entendimento humano*. trad. de Anoar Aiex. 3. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

MACHADO, Irene. *O filme que Saussure não viu: o pensamento semiótico de Roman Jakobson*. São Paulo: Horizonte, 2008.

MARINETTI. Manifesto técnico da literatura futurista. In: TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro: apresentação dos principais poemas metalinguísticos, manifestos, prefácios e conferências vanguardistas de 1857 a 1972* - 20. ed. – Rio de Janeiro: José Olympio, 2012.

MELO, Alfredo C. B. de. *Pressuposto, salvo engano, de uma divergência silenciosa: Antonio Candido, Roberto Schwarz e a modernidade brasileira*. Rio de Janeiro: Alea, vol.16/2. jul-dez., p. 404-420, 2014.

MORAES, Anita Martins Rodrigues de. *Contrapontos: Luiz Costa Lima e Antonio Candido*. Fato & Versões, v.10, p. 14-23, 2018.

MOTTA, Leda Tenório da. *Sobre a crítica literária brasileira no último meio século*. Rio de Janeiro: Imago, 2002.

_____. *Cem anos da Semana de Arte Moderna: o gabinete paulista e a conjuração das vanguardas*. São Paulo: Perspectiva, 2022.

NASCIMENTO, Evando. A antropofagia em questão. In: CASTRO ROCHA, João Cezar, & RUFFINELLI, Jorge, (orgs.). *Antropofagia hoje? Oswald de Andrade em cena*. São Paulo: É realizações, 2011.

NIETZSCHE, Friedrich. *A gaia ciência*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

_____. *Humano, demasiado humano: um livro para espíritos livres*. v. 2. Tradução: Fernando de Moraes Barros. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

NODARI, Alexandre. *A posse contra a propriedade: pedra de toque do direito antropofágico*. 2007. 168f. Dissertação de Mestrado apresentada ao Curso de Pós-graduação em Literatura, área de concentração em Teoria Literária, linha de pesquisa Teoria da Modernidade, da Universidade Federal de Santa Catarina. Orientador: Raúl Hector Antelo, Florianópolis, 2007.

_____. A única lei do mundo. In: CASTRO ROCHA, João Cezar, & RUFFINELLI, Jorge, (orgs.). *Antropofagia hoje? Oswald de Andrade em cena*. São Paulo: É realizações, p. 455-483, 2011.

NUNES, Benedito. *Oswald Canibal*. São Paulo: Perspectiva, 1979.

_____. A antropofagia ao alcance de todos. In: ANDRADE, Oswald de. *A utopia antropofágica*. São Paulo: Globo, Secretaria de Estado de Cultura, 1990.

_____. Retorno à antropofagia. In: CASTRO ROCHA, João Cezar, & RUFFINELLI, Jorge, (orgs.). *Antropofagia hoje? Oswald de Andrade em cena*. São Paulo: É realizações, p. 383-387, 2011.

OLIVEIRA, Denise da Silva de. *Os discos eram como os livros: discursos fonográficos e a construção de uma fonografia institucional no Brasil dos anos 1930*. Revista Tempos Históricos. Vol. 25, n. 2, 2021.

OLIVEIRA, Emanuelle. O falocentrismo e seus descontentes: por uma leitura feminista da antropofagia. In: CASTRO ROCHA, João Cezar, & RUFFINELLI, Jorge, (orgs.). *Antropofagia hoje? Oswald de Andrade em cena*. São Paulo: É realizações, p. 417-428, 2011.

OLIVEIRA, Irinísia Torres de. *O primeiro modernismo nos ensaios de Antonio Candido*. Revista Letras, Curitiba, n.74. jan/abr., p. 133-150, 2008.

OLIVEIRA, Jose Quintão de. *Antonio Candido: crítica, reflexão e memória*. 2011. 245f. Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras: Estudos literários, da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Literatura Brasileira. Orientadora: Profa. Dra. Maria Zilda Ferreira Cury, 2011.

PAES, José Paulo. *Semana é um círculo de giz incontornável*. Folha de S. Paulo. 1992. Disponível em: www.mariliadeandrade.com.br. Acesso em: 18/07/2024.

PAES, José Paulo. Sterne ou o horror à linha reta. In: STERNE, Laurence. *A vida e as opiniões do cavalheiro Tristram Shandy*. Tradução, introdução e notas de José Paulo Paes. 1. ed. – São Paulo: Penguin-Companhia das Letras, 2022.

PASINI, Leandro. *A mediação local – Antonio Candido e a teoria literária do modernismo brasileiro*. Remate de Males. Campinas, v.40, n.2, jul./dez., p. 767-790, 2020.

PAVEAU, M.-A.; SARFATI, G.-E. *As grandes teorias da linguística: da gramática comparada à pragmática*. São Carlos: Claraluz, 2006.

PEREIRA, Rafael Eugenio. *Do que se fala quando se fala em metáfora? Sobre antropofagia e devoração em Oswald de Andrade*. Trabalho de conclusão de curso apresentado ao Departamento de Filosofia da Universidade de Brasília, como requisito para obtenção do título de licenciado em Filosofia. Orientador: André Luís Muniz Garcia, 2022.

PIRES, Vera Lúcia. *Da semiosis de Saussure à poiesis de Jakobson: o sistema linguístico funda o processo poético*. Letras em Revista, vol.1, n.20, maio/set. , pp. 119-138, 2013.

Pontes, Heloísa. *Destinos mistos: os críticos do Grupo Clima em São Paulo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. *Identidade cultural, identidade nacional no Brasil*. Tempo Social, 1(1), p. 29-46, 1989.

RAMASSOTE, Rodrigo Martins. *A formação dos desconfiados: Antonio Candido e a crítica literária acadêmica (1961-1970)*. Cadernos de Campos, São Paulo, n.19, p. 13-34, 2010.

Revista de Antropofagia: 1º e 2º dentições. (fac-similar). São Paulo: Abril, Metal Leve, 1975.

ROSENFELD, A. *Reflexões sobre o romance moderno*. In: Texto/Contexto I. São Paulo: Perspectiva, 1996.

REZENDE, Samuel. *Ao redor de um conceito: mimesis*. Revista ao pé da letra, v. 18.2, 2016.

SCHOLLHAMER, Karl Erik. *A imagem canibalizada: A antropofagia na pintura de Tarsila do Amaral*. In: CASTRO ROCHA, João Cezar, & RUFFINELLI, Jorge, (orgs.). *Antropofagia hoje? Oswald de Andrade em cena*. São Paulo: É realizações, 2011.

SCHWARTZ, Jorge. *Las vanguardias latinoamericanas: textos programáticos y críticos*. Madrid: Catedral, 1991.

_____. *Vanguardas latino-americanas: polêmicas, manifestos e textos críticos*. São Paulo: Edusp/Iluminuras, 1995.

_____. De símios e antropófagos. In: CASTRO ROCHA, João Cezar, & RUFFINELLI, Jorge, (orgs.). *Antropofagia hoje? Oswald de Andrade em cena*. São Paulo: É realizações, 2011.

SCHWARZ, Roberto. *Que horas são? Ensaio*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

_____. Pressuposto, salvo engano, de Dialética da Malandragem. In: SCHWARZ, Roberto. *Que horas são? Ensaio*. São Paulo: Companhia das Letras, p. 129-155, 1987.

_____. A carroça, o bonde e o poeta modernista. In: SCHWARZ, Roberto. *Que horas são? Ensaio*. São Paulo: Companhia das Letras, p. 11-28, 1987.

_____. Ao vencedor as batatas: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro. 5. ed. São Paulo: Duas cidades; Ed. 34, 2000.

SIMMEL, Georg. *As grandes cidades e a vida do espírito*. Trad. Artur Morão. Covilhã, 2009.

SOUZA, Ricardo Luiz de. *Pensamento social brasileiro de Euclides da Cunha a Oswald de Andrade*. São Paulo: Alameda, 2018.

STADEN, Hans. *Duas viagens ao Brasil: primeiros registros sobre o Brasil*. Trad. Angel Bojadsen. Porto Alegre, RS: L&PM, 2011.

STERNE, Laurence. *A vida e as opiniões do cavalheiro Tristram Shandy*. Tradução, introdução e notas de José Paulo Paes. 1. ed. – São Paulo: Penguin-Companhia das Letras, 2022.

STERZI, Eduardo. *Saudades do mundo: notícias da antropofagia*. São Paulo: Todavia, 2022.

TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro: apresentação dos principais poemas metalinguísticos, manifestos, prefácios e*

conferências vanguardistas de 1857 a 1972 - 20. ed. – Rio de Janeiro: José Olympio, 2012.

TODOROV, Tzvetan. *Teorias do símbolo*. Trad. Maria de Santa Cruz. Lisboa: Edições 70, 1977.

TORRES FILHO, Rubens. O simbólico em Schelling. In: *Ensaio de filosofia ilustrada*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.

VELLOSO, Mônica. Modernismo e a questão nacional. In: *O Brasil republicano: o tempo do liberalismo excludente da Proclamação da República à Revolução de 1930*. FERREIRA, Jorge, & DELGADO, Lucília de Almeida Neves, orgs. 2.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

_____. *Os intelectuais e a política cultural do Estado Novo*. Rio de Janeiro: Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil. Fundação Getúlio Vargas. 1987.

WILDE, Oscar. *A decadência da mentira e outros ensaios*. Trad. João do Rio. Jandira: São Paulo: Principis, 2021.

ZITTEL, Claus. *Die Aufhebung der Anschauung im Spiel der Metapher Nietzsches relationale Semantik*, 2017.

ZITTEL, Claus. *Éticas esteticamente fundadas*. Revista de Filosofia Moderna e Contemporânea, Brasília, v.7, n.1, abr., p. 367-391, 2019.

ZITTEL, Claus. *Conversas com Dioniso: jogos lúdicos de Nietzsche*. Trad. Antonio Edmilson Paschoal. Estudos Nietzsche, Espírito Santo, v.10, n.2, jul./dez., p. 119-149, 2019.

ZITTEL, Claus. *Il calcolo estetico di Così parlò Zarathustra*. Trad. Annamaria Lossi. Pisa: Edizioni ETS, 2020. (nietzscheana saggi 29).

ZITTEL, Claus. *Os muitos nascimentos de O Nascimento da Tragédia*. Revista Limiar, 10(19), p. 5-40, 2023.