

## A COZINHA DE OSWALD DE ANDRADE\*

Gabriel Moreira FAULHABER<sup>√</sup>

### RESUMO

O objetivo deste trabalho é apontar o diário coletivo **O perfeito cozinheiro das almas deste mundo** como um espaço de aprendizagem e desenvolvimento da escrita e do pensamento de Oswald de Andrade em especial a Antropofagia. Destacamos dois caminhos adotados pelo escritor ao longo de sua carreira. Buscamos entender o modo como o referido diário apresenta os indícios e a gestação dos estilos desenvolvidos em suas publicações. Para isso, procuramos, primeiramente, apresentar um pequeno panorama dos principais romances escritos pelo autor apontando suas estruturas e características fundamentais. Em seguida, trazemos para a discussão o diário em si. Nosso intuito é mostrar um Oswald de Andrade ciente de seu ofício, uma imagem diferente daquela normalmente associada ao escritor.

**Palavras-chave:** Diário. Oswald de Andrade. Antropofagia.

### 1 INTRODUÇÃO

O processo criativo de Oswald de Andrade muitas vezes é mal avaliado, sendo tratado como despreocupado — quando não descuidado — e feito às pressas. Sua rica produção, por outro lado, quando analisada mais de perto, apresenta uma característica marcante: uma consciência estilística que pode ser notada pela sequência de publicação de seus romances. São, ao todo, sete obras publicadas, que podem ser divididas em três blocos. Uma trilogia que recebe o nome de **Os Condenados** (também chamada de **Os romances do exílio** ou **A trilogia do exílio**), o chamado par experimental **Memórias sentimentais de João Miramar/Serafim Ponte Grande** e os dois volumes de **Marco Zero**, intitulados respectivamente **A revolução melancólica** e **Chão**.

---

\* Artigo recebido em 20/03/2023 e aprovado em 16/04/2023.

<sup>√</sup> Doutor em Estudos Literários pela Universidade Federal de Juiz de Fora. E-mail: gabrielblake@hotmail.com.br.

No entanto, tal divisão não se faz de maneira tão simples quanto se parece. O fato que nos chama a atenção é a cronologia de lançamento dessas obras. Colocando **Marco Zero**, de certa forma, à parte, pois veio a público somente nos anos 1940, **A trilogia** e o par experimental compartilham um mesmo período cronológico — a década de 1920 e a primeira metade da década de 1930, mais precisamente os anos compreendidos entre 1922 e 1934. Apesar disso, esses dois blocos não se comportam de maneira estritamente semelhante. Antonio Candido (2004) em “Estouro e libertação” nos diz tratar-se de obras que, longe de se sucederem, regularmente se misturam, com livros da primeira fase alternando com livros da segunda fase em uma espécie evolução dinâmica e não raro contraditória na qual um aspecto tido como ultrapassado reaparece anos depois. Desse modo, temos **Alma** — primeira parte da **Trilogia** —, publicado em 1922 e **Memórias sentimentais de João Miramar**, publicado em 1924. Dão seguimento as publicações de **A estrela do absinto** — sequencia de **Alma** — em 1927 e **Serafim Ponte Grande**, em 1933<sup>1</sup> Por sua vez, **A escada** encerra a trilogia em 1934.

Nesse sentido, Mário da Silva Brito (2003) fala sobre a existência de duas direções, dois rumos que coexistem no espaço e no tempo. Essas duas direções, apesar de se opuserem e se contradizerem em vários pontos e aspectos, apresentam certo parentesco subterrâneo no que se refere ao modo da crítica e análise da vida e mundo. O crítico chama a atenção para a constância com a qual nosso autor aborda determinados assuntos e situações — como a crítica às classes dominantes e seu comportamento e a procura por intervir na sociedade por meio de sua participação intelectual —, diferindo nas aparências para assemelhar-se na essência. Desse modo, de acordo com Lucia Helena: “a um projeto experimental articula-se outro, voltado à crítica da burguesia e à tematização social” (HELENA, 1985, p. 90). Temos um duplo Oswald, que atua em duas frentes, apresentando um grau de heterogeneidade e de hibridismo no que se refere ao seu processo criativo. Assim, “todas estas obras, lidas simultaneamente, parecem, num primeiro momento, não terem sido escritas pelo mesmo autor” (HELENA, 1985, p.79).

---

<sup>1</sup> O autor finaliza seu livro em 1928, mas só o publica cinco anos mais tarde.

Quando se trata da **Trilogia**, Oswald exibe uma coerência em sua concepção como um todo, com cada obra dando uma sequência lógica ao texto precedente. Com relação ao tema, mesmo que de maneira sutil, a atmosfera de angústia e melancolia, que permeia os três romances, vai deixando de existir, dando lugar a uma outra visão a respeito da vida, numa substituição de um credo religioso em um credo político com leves inovações e transformações no que diz respeito ao estilo. Ainda que de maneira tímida, a estrutura fragmentária com seus parágrafos curtos, cortes e sínopes já aparece se acoplando a uma narrativa mais tradicional, calcada em uma linearidade previsível. No que diz respeito ao tema, nos são apresentados personagens submetidos a um forte determinismo, circulando em uma atmosfera de melancolia em um ambiente perpassado pelo vício. Temos um universo de desajustados no qual “estão condenados todos os seres de uma ordem social que agoniza e que também internalizaram uma culpa cristã” (HELENA, 1985, p. 98). Nesse sentido, em que pese à existência de uma progressiva aplicação de algumas inovações nos processos de composição e de recursos estilísticos, encontramos uma sobreposição de uma atitude de linearização em detrimento de uma atitude de fragmentação.

De outro lado, encontram-se **Memórias sentimentais de João Miramar** e **Serafim Ponte Grande**. Consideradas como as duas grandes composições oswaldianas, essas obras baseiam-se, acima de tudo, no processo de descontinuidade narrativa, tendo os métodos proclamados no “Manifesto da Poesia Pau-Brasil” como principais parâmetros. Desse modo, a busca por uma concisão lapidar e as técnicas que visam ao despojamento da linguagem em benefício de sua redução e síntese surgem como fatores mais evidentes. É, portanto, junto da procura por uma nova dicção poética exposta no referido texto de 1924 que os livros do par se situam. Essas obras significam um rompimento drástico, um claro distanciamento com grande parte do que vinha sendo praticado em **Os condenados**. Tudo aquilo que em **Miramar** já se mostrava de maneira expressiva atinge **Serafim** como um todo numa intensificação do exercício experimental – fato que nos dá a noção de um processo de amadurecimento e aplicação de ideias como jogo de linguagem e a oscilação entre diversas práticas de estilo. Temos um trabalho a partir do que seria movimento de desordem que apresenta como base a “junção de imagens

muitas vezes heterogêneas num todo formado por movimentos de combinação ou justaposição arranjados para ilustrar uma associação de ideias” (JACKSON, 1978, p. 20). O que ocorre é uma interpenetração de seus conteúdos que acabam por se configurarem como parte importante do fio condutor narrativo, em uma fragmentação das sequências de tempo fazendo com que a linearidade se converta em um traçado sinuoso distante de uma continuidade lógica. Oswald abusa da estilização dos mais diversos discursos da época, justapondo as mais variadas soluções estilísticas “saltando de um tom para o outro, cortando os fios e quebrando os rumos” (CANDIDO, 2004, 58). Assim, o leitor é trazido para o jogo, cabendo a ele organizar os pedaços de um discurso que aparentemente não apresenta um ordenamento claro ao decifrar e construir o material que diante dele se coloca.

Tematicamente, nos deparamos com uma sociedade operando em uma ordem fragmentária, um mundo lacunar de realidades dispersas, no qual há um alargamento de das possibilidades de interação social consequente do crescimento urbano e de sua diversificação. Encontramos, por meio de da ironia caricatural, uma satirização dessa sociedade burguesa da época com suas figuras típicas, sua retórica pedante, enquadradas nos moldes identitários hegemônicos. Nesse sentido, Oswald localiza na literatura um tema a ser problematizado em um grande jogo de referencialidade e intertextualidade. É o que vemos nesta passagem de **Serafim**:

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

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

Seguindo esse caminho, a fragmentação sintática aparece como reflexo da vida da cidade e dos sujeitos através dela com suas práticas e seus grupos. Há um deslocamento da experiência vivida para a experiência da linguagem, fazendo do texto sua própria realidade. O que se percebe é a criação de uma sátira social que opera dentro de uma realidade interna, uma realidade textual.

Temos, assim, em ambos os romances — **Serafim** com mais intensidade— um distanciamento dos esquemas tradicionais de composição

com todo o significado extrapolando as dimensões do enredo numa transgressão das normas de escrita romanesca convencional. Os múltiplos papéis paródicos atuam deformando os elementos estruturais e constituintes das narrativas. Há um rompimento da moldura ficcional que não procura mais (re)produzir um real externo a ela por meio de um desmonte da ilusão narrativa. Ocorre o abandono da busca por se apresentar como uma continuidade desse real de modo que o refletisse simetricamente. Oswald trabalha com um novo léxico, uma nova dicção poética e uma nova estruturação sintática do modo de narrar.

Eis o referido duplo traçado presente nos escritos de Oswald de Andrade. Vemos que: ora o escritor encara sua obra como reprodução na linguagem de uma realidade extraliterária; ora como produção na linguagem de uma realidade literária. De um lado, encontramos uma dissimulação do próprio ato de fingir, que inerente à ficção, apresentando-se como algo uno e contínuo ao real; de outro, percebemos uma afirmação de uma diferença, de uma distância, para com o real extratextual. Fica evidente o processo de transformação operado pelo texto literário. Há uma clara exposição desse real como objeto de uma ficcionalização.

## 2 A COZINHA OSWALDIANA

A observação mais sucinta dos escritos de Oswald de Andrade nos revela um movimento de gestação de uma prática estilística e de ideias que atravessa suas publicações. Dentro desse aspecto, uma das obras que mais chama a atenção é **O perfeito cozinheiro das almas deste mundo**. O texto em questão tem sua primeira aparição em 1954 no livro de memórias **Um homem sem profissão**. Oswald suspende sua rememoração para dar espaço a partes das anotações presentes no diário. Nosso autor escreve:

Alugo uma garçonnière, à Rua Líbero Badaró, nos fundos de um terceiro andar. Estamos no ano de 17. Dessa época, do ano de 18 e até 19, componho com os frequentadores da garçonnière e com Deisi, que se tornou minha amante um caderno enorme que Nonê [filho do autor] conserva. Chama-se — uma ideia de Pedro Rodrigues de Almeida — “O perfeito cozinheiro das almas deste mundo” (ANDRADE, 2002, p. 160).

Nesse que é tratado como um diário “a um tempo pessoal e coletivo” (BRITO, 2003, p.16) podemos encontrar além do testemunho de uma época, um documento que reflete os anos de aprendizagem de Oswald de Andrade. Aprendizagem essa que não se reduz ao campo artístico e literário, estendendo-se para o âmbito pessoal. Há o registro de dramas, conflitos e sofrimentos que perpassam a intimidade do autor. Aqui é importante destacarmos a compreensão que Oswald de Andrade tem do aproveitamento das experiências pessoais, as experiências retiradas diretamente da própria vida, em seu trabalho como escritor. Quando percorremos as páginas de seus romances é possível encontrarmos diversos um vínculo estreito entre e sua vida e sua produção, deixando permanecer na memória, “o retrato de alguém que agia como se fosse personagem” (SCHWARTZ, 1980, p.3). É importante ressaltar que o autor deixa explícito que a experiência e/ou vivência por si só não se configuram como um componente preponderante para a criação. Não se trata, simplesmente, de afirmar uma projeção entre experiência e elaboração estética, ou seja, não estamos falando aqui de um mero biografismo. “Transponho a vida. Não copio igualzinho [...] A verdade de uma casa transposta na tela é outra que a verdade de uma casa na natureza. Pode até ser oposta. Tudo em arte é descoberta e transposição” (ANDRADE, 1992c, p. 45). No entender de Oswald, há de se ter a capacidade de arrancar daquilo que se experimenta um significado para que se tenha algum sucesso no processo criativo em questão.

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

É no diário em questão — dada essa característica de nosso autor — que vamos nos deparar com a semente do que viria a ser todo (ou parte considerável) do procedimento de composição de Oswald de Andrade.

Apesar de se apresentar como uma composição estilhaçada, caótica e desordenada, na qual temos uma sobreposição de diversas vozes, na qual coisas e fatos acionam diretamente outras coisas e fatos em uma inquieta dinâmica. Há uma chamada ao leitor: é convidado a ativar uma técnica de leitura que necessita de uma ruminação de todos os objetos isolados e estilhaçados ao longo do texto para que se torne possível um processo de descoberta da existência de afinidades entre eles. É desse modo que encontrarmos uma linha que lhe confere certa uniformidade e pela qual flui uma história.

Como toda história apresenta um protagonista, a narrativa que depreendemos de **O perfeito cozinheiro** não fica diferente. Em meio ao emaranhado de mensagens, que formam um caleidoscópio de momentos dispersos, uma figura dominante surge. Trata-se de Daisy [Deisi], apelidada de Miss Cíclone [Cyclone]<sup>2</sup>, à época, grande amor de Oswald e mulher que exerce enorme fascínio sobre todos os frequentadores de sua *garçonnière*.<sup>3</sup>

Como já mencionamos, essa, que seria a protagonista, é conhecida do público pelas alusões feitas por Oswald em **Um homem sem profissão**, seu livro de memórias. Na passagem abaixo, temos relatado o primeiro encontro de nosso autor com aquela que fora uma de suas paixões.

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

É, justamente, em **O perfeito cozinheiro** que vamos ter uma visão retrospectiva de tal persona. Cultuada por todos como uma espécie de musa inspiradora — “musa dialógica da pré-história textual oswaldiana” nas palavras de Haroldo de Campos (2014, p. 33) ela aparece em diversas

<sup>2</sup> Há várias formas de grafia espalhadas pelo texto do diário.

<sup>3</sup> Entre os nomes ocultados por pseudônimos e apelidos estão os de Monteiro Lobato, Menotti del Picchia, Léo Vaz, Guilherme de Almeida, Edmundo Amaral e Sarti Prado.

anotações que apresentam as mais diferentes abordagens. Abaixo selecionamos algumas delas para que possamos ter uma ideia<sup>4</sup>:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Ventania (ANDRADE, 2014, p. 44).

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

Miramar (ANDRADE, 2014, p. 45).

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

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

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

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

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

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

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

Miramar (ANDRADE, 2014, p. 73).

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

Vir (ANDRADE, 2014, p. 113).

Percebemos claramente os contornos complexos que lhe são atribuídos. “Multiforme e variável”, ela parece preencher e esvaziar os dias da *garçonnière*.

<sup>4</sup> Em todas as citações do diário mantivemos a grafia original com todas suas estilizações e maneirismos.



Sua presença é motivo de euforia; sua ausência interfere de maneira negativa não só no ambiente como o processo de composição do diário, que perde muito de sua verve humorística e satírica. A história que essa figura vai ser o centro, “o traço de união que sutura os momentos dispersos” (CAMPOS, 2014, p. 23) é a da tragédia vivida por Oswald que acompanhamos nas páginas finais de **Um homem sem profissão**: o amor de idas e vindas, marcado por ciúmes, doença e interferências e interdições dos familiares que tem seu fim com a morte de Daisy em decorrência de um aborto mal realizado. Seu verdadeiro nome, que não aparece nas memórias, surge ao fim do diário, em uma espécie de anexo, uma tira vertical de jornal comunicando o falecimento de **D. Maria de Lourdes Castro de Andrade** aos 19 anos. Na leitura de Haroldo de Campos (2014), a Cyclone encarna e vive, com tenacidade e violência, um paradigma literário: a heroína romântica, dotada de uma personalidade que se apresenta como uma mescla, um choque do velho com o novo mundo. Ela assina: “a vida é toda pregada de alfinetes... cheia de ‘plisses’ de franzidos... e nós somos os grandes costureiros da Rua da Amargura, sempre número ímpar” (ANDRADE, 2014, p. 24). Convivem nela o lado decadentista com os sofrimentos pelo amor interdito e o lado de uma mulher moderna, com uma postura independente, à frente de sua época<sup>5</sup>. Suas respostas aos galanteios daqueles que deixam sua escrita pelo caderno vão de um ceticismo melodramático a tiradas de irreverência, em um jogo de vaivém e esquivanças. Nesse sentido, o diário surge como um gráfico de suas atitudes contraditórias. “Da miss de quilombo lilás e mecha interrogante não restou obra, restou vida. Breve, intensa, fragmentária, epifanicamente reconhecível nos instantâneos dispersos deste ‘Diário’” (CAMPOS, 2014, p. 33).

Em meio ao mosaico de escritores — entre eles a própria Daisy — que, por revezamento e contraste, transitam pelas páginas conduzindo o referido enredo amoroso, é possível encontrarmos personagens que vão gerar e povoar outros romances. A adoção de pseudônimos ou apelidos, as escolhas de estilo, o jogo de linguagens e o gosto pelo trocadilho muitas vezes calcados no grotesco e no humor acabam por provocar um efeito de imprevistas situações, que facilmente poderiam ser projetadas em **Miramar** e **Serafim**.

---

<sup>5</sup> Características que, em boa parte, seriam projetadas na personagem Alma, presente nos dois primeiros romances da Trilogia, sendo protagonista do livro inaugural.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Meia-noite. Que a uruca fique nesta página!

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

O dia acordou bom. Estou otimista, Será cinismo?

Miramar (ANDRADE, 2014, p.138).

Cyclone hoje iniciou contra mim sua “grosseoffensive” (ojwoffn offnfnfirssn) Foram batalhões de arditosos efeitos, rajadas de metralha feminina, tankes de lágrimas. Cuidado Von Cyclone, eu sou o teu.

Miramarne (ANDRADE, 2014, p.143).

Daysi fala, fala... Está uma gralha em dia de sol: falou alegre, depois falou triste e partiu. Que esplêndida convalescência!  
Miramedico( ANDRADE, 2014, p.149).

Commentamos — Ferrignac tem pela Pina uma paixão de Magro diz Sarti. É justo. Ella tem por ele um ciúme de gorda  
M. (ANDRADE, 2014, p.180).

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

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

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

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

estilísticos prefiguram a veia sarcástica que tornara conhecido Oswald de Andrade, assim como várias situações serão reaproveitadas em seus futuros textos de ficção (SCHWARTZ, 2014, p.38-39).

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

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

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

Estamos diante da distinção entre “alta” e “baixa” Antropofagia, entre uma postura atenta às misturas e aos encontros, propícia para algo transformador e construtor de uma diferenciação e outra que não apresenta um critério para detectar as anestésias que atuam sobre os corpos e acabam cedendo na coreografia dos modos de vida padronizados. “Antropofagia nada tem a ver com a frouxidão do ecletismo, com a indistinção do gosto alimentar” (MONTEIRO, 2010, p. 118). De um lado, se encontra um gesto produtor do devir e da multiplicidade, capaz de “afirmar o ser em sua heterogênesse” (ROLNIK, 2013, p. 58); de outro, um gesto condenado à repetição e à servidão. “Os alimentos saem tal como entraram, sem nenhuma transformação” (ROUANET, S., 2011, p.52).

Dessa forma, é necessário desenvolver um poder de discernimento e criticidade sobre aquilo que se absorve ou expele e sobre como se absorve ou expele de modo que se tenha aumentada a potência de agir. Precisa-se, portanto, de um cuidado e uma alta dose de sensibilidade para cada novo encontro e experiência, tendo sempre em vista o risco da indigestão.

Isso que chama a atenção com relação à visão de mundo do índio antropófago que comia o inimigo numa situação ritual que envolvia toda a tribo. Não comia movida por insuficiência a ser preenchida, fosse fome ou qualquer falta espiritual. Ele não comia o inimigo para ser preenchido, mas para transformar o adverso em favorável, mobilizando forças de renovação. Era um desejo afirmativo (BORGES, 2006, p. 134).

Em **O perfeito cozinheiro** existe um pluriformismo formal/narrativo que evidencia o quanto de inventividade entra em sua composição. Encontramos um modo de fazer literatura repleto de exercícios de possibilidade que apontam para novas significações. Temos uma multiplicidade de vozes ausente de hierarquia com diferentes melodias, ritmos e velocidades sem que uma se sobreponha a outra. As vozes que comparecem no texto revelam todo um método de incorporação do outro em uma disponibilidade para a diferença e

para a alteridade. Sempre ressaltando que a aversão à hierarquização não implica em uma negação de “discernimento criticidade e discriminação” como nos diz Maria Helena Rouanet (2011, p.179).

Há uma comunhão na qual todos participam no e com respeito ao outro com vistas à partilha e à assimilação mútuas. “Elaborar-se com o outro, comer, ser comido, mas, sobretudo, dar de comer, comendo junto — haveria algo de mais importante para um vivente?” (NASCIMENTO, 2011, p.361). Destacam-se, assim, a força, o caráter e o ritmo de comunidade que atravessam a Antropofagia. “Só a Antropofagia nos une. Socialmente. Economicamente. Filosoficamente” (ANDRADE, 2011b, p.67). O que encontramos é a capacidade para incorporar em si alteridade do outro, uma abertura ao diálogo com o outro e ao conhecimento do outro. Nesse sentido, nos deparamos com uma ética-estética irreverente e lúdica, aberta para criação de sentidos, “a existência papável da vida” (ANDRADE, 2011b, p. 68) que nada tem a ver com revelar valores ou explicar em uma replicação estéril do mesmo.

### 3 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Toda singularidade que marca a obra de Oswald é pautada por essa ação não só produtora como promotora da diferença. Tendo em mente que tudo para nosso autor aparece como pretexto para criação e que, nesse caso, o mundo surge como uma superposição de textos que se constroem e destroem, é justamente esse gesto antropofágico do homem que sabe não só o que se deve comer, mas **como comer**, o roteiro — nunca um manual — para o caldeirão no qual serão preparadas suas criações. ), Oswald se enfiou no processo da vida e foi experimentando, com quase nada lhe passando despercebido. Através de uma observação minuciosa, ele criava uma tecnologia própria. Tudo parecia passível de ser experimentado, deglutido a fim de tornar-se matéria prima para invenção. : “Encaixo tudo, somo, incorporo” (ANDRADE, 2002, p. 61) afirma o autor em **Um homem sem profissão**.

É, portanto, nesse sentido que **O perfeito cozinheiro** se apresenta como um exemplo seminal da escrita processual de Oswald de Andrade, uma escrita que carrega uma marca de amadurecimento, que nos dá uma dimensão

de um projeto em execução, muito diferente de uma escrita pobre confundida como afoita ou descompromissada.

### OSWALD DE ANDRADE'S KITCHEN

The objective of this work is to point out the collective diary **O perfeito cozinheiro das almas deste mundo** as a space for learning and developing Oswald de Andrade's writing and thinking development of Oswald de Andrade's writing or thinking, especially Antropophagy. We highlight two paths adopted by the writer throughout his career. We seek to understand how the aforementioned diary presents the evidence and the gestation of the styles developed in its publications. For this, we first try to present a small overview of the main novels written by the author, pointing out their structures and fundamental characteristics. Next, we bring the diary itself into the discussion. Our intention is to show an Oswald de Andrade aware of his craft, an image different from the one normally associated with the writer.

**Keywords:** Diary. Oswald de Andrade. Antropophagy.

### REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Maria Cândida Ferreira de. **Tornar-se outro**. O topos canibal na literatura brasileira. São Paulo: Annablume, 2002.

ANDRADE, Oswald de. Informe sobre o modernismo. In: ANDRADE, Oswald de. **Estética e política**. Globo: São Paulo, 1992a.

ANDRADE, Oswald de. Manifesto Antropófago. In: ANDRADE, Oswald de. **A utopia antropofágica**. São Paulo: Globo, 2011.

ANDRADE, Oswald de. O modernismo. In: ANDRADE, Oswald de. **Estética e política**. Globo: São Paulo, 1992b.

ANDRADE, Oswald de. Objeto e fim da presente obra. In: ANDRADE, Oswald de. **Estética e política**. Globo: São Paulo, 1992c.

ANDRADE, Oswald de. **O perfeito cozinheiro das almas deste mundo**. São Paulo: Globo, 2014.

ANDRADE, Oswald de. **Os dentes do dragão**. Globo: São Paulo, 1990.

ANDRADE, Oswald de. **Serafim Ponte Grande**. São Paulo: Global, 1989.

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

BORGES, Fernanda Carlos. **A filosofia do jeito**: um modo brasileiro de pensar com o corpo. São Paulo: Blume, 2006.

BRITO, Mario da Silva. O aluno de romance Oswald de Andrade. In: ANDRADE, Oswald. **Os condenados**: a trilogia do exílio. São Paulo: Globo, 2003.

CAMPOS, Haroldo de. Réquiem para miss ciclone, musa dialógica da pré-história textual oswaldiana. In: ANDRADE, Oswald de. **O perfeito cozinheiro das almas deste mundo**. São Paulo: Globo, 2014.

CAMPOS, Haroldo de. Uma poética da radicalidade. In: ANDRADE, Oswald de. **Poesias reunidas**. Civilização Brasileira, 1976.

CÂNDIDO, Antônio. Estouro e libertação. In: CÂNDIDO, Antônio. **Brigada ligeira**. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2004b.

HELENA, Lúcia. **Totens e tabus da modernidade brasileira**: símbolo e alegoria na obra de Oswald de Andrade. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1985.

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

ROLINIK, Suely. Confiança. **Polichinelo**, Belém. n.14, ago 2013.

ROUANET, Maria Helena. Quando os bárbaros somos nós. In: ROCHA, João Cezar de Castro. RUFFINELLI, Jorge. (Org.). **Antropofagia hoje?** Oswald de Andrade em cena. São Paulo: É Realizações, 2011.

ROUANET, Sergio Paulo. Manifesto antropófago II. In: ROCHA, João Cezar de Castro. RUFFINELLI, Jorge. (Org.). **Antropofagia hoje?** Oswald de Andrade em cena. São Paulo: É Realizações, 2011.

SCHWARTZ, Jorge. O perfeito cozinheiro das almas deste mundo: diário ou ficção? In: ANDRADE, Oswald de. **O perfeito cozinheiro das almas deste mundo**. São Paulo: Globo, 2014.

SCHWARTZ, Jorge. **Oswald de Andrade**. Literatura comentada. São Paulo: Abril, 1980.