

UM ANTROPÓFAGO EM HOLLYWOOD: OSWALD ESPECTADOR DE VALENTINO

Alexandre Nodari

Doutorando em Literatura – UFSC

Resumo: Retomando um caso emblemático das referências, pouco exploradas, do modernismo brasileiro a Hollywood, o de Oswald de Andrade ao ator Rudolph Valentino (um dos primeiros *super-stars*), pretende-se analisar como a temática da reprodução das imagens pelo cinema se articula com a “poética do grilo” gestada no seio da Antropofagia. Naquele texto que talvez seja a síntese mais acabada da *Revista de Antropofagia*, “Esquema a Tristão de Athayde”, Oswald invoca Valentino como exemplo da “pedra de toque do direito antropofágico”, a teoria da “posse contra a propriedade”. A desapareção da aura e a liberação de espectros, possibilitada pelas técnicas de reprodução da arte (e retratadas numa crônica de Oswald sobre Valentino), permitem entrever a utopia antropófaga onde se torna impossível separar o original mais autêntico da cópia mais barata.

Palavras-chave: Modernismo; Oswald de Andrade; Antropofagia.

Abstract: Invoking the appearances of Rudolph Valentino (one of the first *super-stars*) in Oswald de Andrade’s text (an emblematic case of the ignored relation between Brazilian’s modernism and Hollywood), this paper intends to show how the theme of cinematic reproduction of images can be articulated with the idea of a poetics of “grilo” (fake property, copy), elaborated in the Antropophagic movement. . In the text that synthesizes the *Revista de Antropofagia*, “Scheme to Tristão de Athayde” Oswald de Andrade invokes Valentino as an example of the nucleus of anthropophagic law: the theory of possession against property. The decline of the aura and the liberation of specters produced by the reproduction techniques (portrayed in a chronicle of Oswald about Valentino) makes it possible to foresee the Antropophagic utopia where it is impossible to separate the most authentic original from the cheapest falsification.

Key-words: Modernism; Oswald de Andrade; Antropophagic Movement.

O que atropelava a verdade era a roupa, o impermeável entre o mundo interior e o mundo exterior. A reação contra o homem vestido. O cinema americano informará.
(Oswald de Andrade, *Manifesto Antropófago*)

O interesse dos modernistas brasileiros pelas inovações tecnológicas – e, mais ainda, pela velocidade do seu avanço e das transformações que acarretavam no começo do século XX – era compartilhado por Oswald de Andrade. No seu caso, acrescente-se, não foi uma “hora futurista que passou”, para usar a expressão de um crítico das vanguardas da década de 1920: o interesse pela técnica perduraria até o final de sua vida – ao tentar sistematizar dialeticamente marxismo e antropofagia, a técnica desempenha um papel fundamental: se, de um lado, ela é negação do homem natural, por outro, é condição para que se supere, em uma síntese, tal negatividade, na forma do “homem natural tecnizado”. Note-se que esta crença no progresso técnico levou o antropófago a acreditar em uma saída “burocrática” para o impasse da guerra fria, a “revolução dos gerentes”, chegando a propor a dissolução dos partidos comunistas, tal como apregoadado pelo norte-americano Browder, pois, a seu ver, URSS e EUA caminhavam na mesma direção: a liberação do trabalho pelo incremento tecnológico (a “síntese de Teerã”). A concepção de que a técnica, enquanto avanço negativo, possibilita um “retorno” ao natural, já estava presente, por exemplo, no *Manifesto da Poesia Pau-Brasil*, de 1924, com a diferença de que, então, o foco se dava nas alterações que as novas tecnologias produziam na sensibilidade. Deste modo, a postulação de “uma nova perspectiva” e de “uma nova escala” só se mostrava possível porque “O trabalho da geração futurista foi ciclópico”. A “invenção”, a “síntese” e a “volta ao *sentido puro*” conectavam-se com um novo modo de ver, i.e, de ler, que o cotidiano invadido pelas novas tecnologias oferece:

A outra [escala], a de um mundo proporcionado e catalogado com letras nos livros, crianças nos colos. O reclame produzindo letras maiores que torres. E as novas formas da indústria, da viação, da aviação. Postes. Gasômetros. Rails. Laboratórios e oficinas técnicas. Vozes e tics de fios e ondas e fulgurações. Estrelas familiarizadas com negativos fotográficos. O correspondente da surpresa física em arte.
(ANDRADE, 1995, p. 43-44)

Em um aparente paradoxo, é a reprodutibilidade técnica da arte que as novas tecnologias apresentam que torna “o momento... de reação à aparência. Reação à cópia.” Também aporeticamente, a poesia Pau Brasil conclama por “Uma perspectiva de outra

ordem que a visual”, traduzindo este “não-ver” por um “*Ver com olhos livres*”: a velocidade das mudanças no cenário da cidade, o choque incessante de imagens e de pessoas, a perda do valor da tradição que as invenções técnicas propiciam abrem o terreno para que não haja “Nenhuma fórmula para a contemporânea expressão do mundo” (ANDRADE, 1995, p. 44). Nenhuma fórmula, acrescentaríamos, exceto a própria fórmula da técnica. Velocidade, choque inesperado e reprodução instantânea são justamente a receita do cinema. A tela do cinema não consiste somente em local de recepção de imagens, mas instaura todo um novo modo de ver, constituindo-se como prótese sensorial, para usar os termos de Susan Buck-Morss. A trilogia de romances *Os Condenados*, se alguma característica “modernista” os críticos de então, entre eles Roger Bastide, (e os atuais) apontaram, foi justamente o “estilo cinematográfico”: cenas curtas, cortes abruptos, justaposição imediata de situações e cenários. Algo “estilo telegráfico” e a “metáfora lancinante” (a versão tupiniquim do “anacronismo deliberado” e da “atribuição errônea” do Pierre Menard borgeano) com que o prefaciador-personagem Machado Penumbra descreve o método de Miramar nas *Memórias Sentimentais* aparecem ali, adiantando as técnicas do Oswald prosador (e que persistirão, ainda que mitigadas, no romance social tardio *Marco Zero*). Porém, para retomar os paradoxos, de que modo justamente o cinema – reprodução de imagens – oferece uma reação à cópia e à aparência, proporcionando uma perspectiva não-visual?

Em uma crônica que apareceu na edição paulista do *Jornal do Comércio* em 28 de outubro de 1926, Oswald narra um inusitado episódio. No início de *O sucessor de Rodolfo Valentino*, somos apresentados a Champoglione Vespa, tintureiro (e picareta) de profissão, além de pão-duro e, mais importante do que tudo isso, “Parecidíssimo com o filho do Sheik, a família do Sheik. Parente na certa”. A referência, como o título deixa mais do que explícito, é a um dos primeiros *super-stars* de Hollywood, Rodolfo Valentino, ator italiano que se notabilizou pelo filme “O Sheik”, introduzindo uma curta moda de temas árabes nos Estados Unidos. A outra personagem de destaque é Miss Barbara Battlefield, neta norte-americana do “Rei do Óleo de Fígado de Bacalhau” e que “nascera torta”¹. O cerne do relato (e o seu encerramento) se passa em um vaporeto que rumava a Capri:

Súbito [, Miss Barbara] teve um enjôo e deu de cara, no banco fronteiro com Rodolfo Valentino.

O enjôo passara, mas vinha de novo. Rodolfo Valentino fitava-a. Aquele olhar fixo de Sheik, debaixo da cartolinha arrepiada. Ela estava pálida, transfigurada. Era ele! Não morreria. Revirou os olhos. Ia desfalecendo em cima de uma inglesa de óculos e chapéu de palha. Rodolfo levantou-se, amparou-a.

Quando Miss Barbara Battlefield abriu os olhos de novo, estava deitada de comprido num banco da popa.

Ao seu lado, só, de cartolinha, Rodolfo Valentino.

O diálogo que houve foi numa língua sem dicionário possível, mas facilmente traduzida pela fotogenia de ambos.

- Por que o senhor está aqui

- Chi! lo sá?

- O senhor é médico?

Gesto afirmativo, categórico.

- Especialista de que?

Gesto indicando o estomago. Ela sorriu.

- Já passou...

Silêncio. Olhar de sheik. Ela sorriu de novo. Perguntou:

- Quantos médicos há?

- Chi! lo sá?

Silêncio. Olhar de sheik. Ela contou:

- Eu nasci torta...

Conversaram a tarde toda, depois do desembarque azul, em Capri. De vez em quando, o sheik dizia:

- Chi! lo sá?

E foi assim que Champoglione Vespa conquistou num tiro a alma, o corpo e a fortuna da neta do Rei do Óleo de Fígado de Bacalhau. (ANDRADE, 1974, p. 22-23).

À primeira vista, o texto se apresenta como uma crônica comum: a um fato vulgar é dada uma aura de excepcionalidade. Entretanto, mais do que uma constatação do valor que adquiria a *aparência* (ou melhor, os jogos de aparência), a crônica trata da sua derrocada – e da ascensão da *aparência*. Não é propriamente Champoglione Vespa que conquista “a alma, o corpo e a fortuna” de Miss Barbara Battlefield: é Rodolfo Valentino que conquista a “neta do Rei do Óleo de Fígado de Bacalhau”. São espectros os personagens da crônica. Mesmo o ator Valentino não é mais do que uma aparição, um fantasma, e ninguém soube captar isso melhor do que Mencken, um dos mais respeitados jornalistas americanos do começo do século XX. Em 1926, mesmo ano da crônica e também da morte do ator, um repórter do *Tribune* encontrou, no banheiro do quarto de hotel de Valentino, talco cor de rosa, e o jornal estampou um artigo de protesto à “efeminização” do homem americano (pela qual o ator seria um dos maiores responsáveis). Valentino tentou de todas as formas se defender, inclusive chamando o repórter para uma luta de boxe – o que, aliás, ecoa outro “conquistador” famoso pelo seu livro *O Duelo*, Giacomo Casanova, também citado por Oswald, como veremos

depois. Procurou, enfim, Mencken, que, mesmo sendo um ardoroso crítico da indústria cultural (chegou a chamar Hollywood de “Moronia”), aceitou o encontro, uma semana antes do ator adoecer e, em seguida, morrer. No dia 30 de agosto, uma semana depois do falecimento de Valentino, Mencken escrevia no *Baltimore Sun* um texto cujo título era o sobrenome do ator. Ali, um fantasma (outro) é trazido à tona, o espanhol Diego Valdez, e “a vontade dos deuses de levar Valentino tão cedo” teria sido benéfico para o ator, pois assim não houve tempo para que se apercebesse que não passava de um espectro de si:

[Ao contrário de Diego Valdez,] Valentino era o herói da multidão. Pseudo-talentos cercaram-no de um denso rebanho. Ele foi perseguido pelas mulheres – mas que mulheres! (...) O fato, no começo, deve ter apenas o deixado perplexo. Mas naqueles últimos dias, a menos que eu seja um psicólogo ainda pior que os professores de psicologia, estava revoltando-o. Pior, estava o deixando assustado. Creio que ele teria falhado [em se tornar um grande arista, mudando sua fama, seu espectro, para algo mais parecido com o que achava ser], pois havia poucos sinais nele do artista genuíno. Ele era essencialmente um jovem altamente respeitável, que é um tipo que nunca se metamorfoseia em um artista. (...) Aqui, no fim das contas, nos deparamos com a piada mortal dos deuses; que o homem deve permanecer só e solitário neste mundo, mesmo com multidões sobre ele. (...) Aqui estava um jovem que vivia diariamente os sonhos de milhões de outros jovens. Aqui estava um jovem que era um feitiço para as mulheres. Aqui estava um jovem que tinha riqueza e fama, ambas conquistadas honestamente e pelo seu próprio esforço. E aqui estava um jovem que era muito infeliz (tradução nossa).

A reprodução e proliferação técnica da arte, sabemos desde Walter Benjamin, não se reduz a uma fenomenologia da cópia, onde se trataria de jogar com as semelhanças entre original e versão reproduzida, decifrando a aparência do autêntico: “Mesmo na reprodução mais perfeita [um elemento] (...) está ausente: o aqui e agora da obra de arte, sua existência única no lugar em que ela se encontra” (BENJAMIN, 1985, p. 167). Se as obras de arte, antes da era de sua reproduzibilidade técnica eram regidas, devido à sua aura de autenticidade, pelo valor de culto, o cinema se guia unicamente pelo valor de exposição, onde não há um original a ser cultuado, mas falsificações infinitas a serem vistas. *Vale quanto pesa*: justamente o valor de exposição dá o caráter político do cinema. Não há mais cópias *aparentes* aos originais (a lógica do autêntico é centrípeta, pois nela, a cópia só adquire valor ao se desvalorizar tendo como referência o original), mas aparições centrífugas. O próprio ator de cinema, segundo Benjamin, não representa

um personagem diante de um público como o ator de teatro, mas representa a si mesmo diante da câmara – um aparato técnico controlado por outro: daí que se sinta exilado de si mesmo. Neste sentido, não é somente a inovação tecnológica, e sim o caráter anônimo e espectral do cinema, que faz com que “Cada pessoa, hoje em dia, pode reivindicar o direito de ser filmado”, e este direito é legítimo e justificado, assim como “o interesse original das massas pelo cinema, (...) na medida em que é um interesse no próprio ser” (BENJAMIN, 1985, p. 183, 185), uma vontade de “ser visto e ouvido por outros”. Parafraseando: todo tintureiro tem o direito, desde já, de ser uma “aparição Valentino”; a partir do cinema, todos somos espectros em potencial de todos – e não cópias de algum. Curiosamente, Oswald de Andrade planejou fazer uso, na sua vida pessoal, deste efeito fantasmático do cinema no abortado projeto do rapto de Landa:

Planejamos uma aventura. Na hora do banho do Flamengo, quando ela sair da pensão, de maiô, ao lado do padraço americano, nós estaremos à espreita, sobre um caminhão que levará bem visível uma máquina de cinema rodando. Meus amigos ali estarão fingindo filmar. Eu passarei num táxi. Paro junto a eles, prego uns sapatos no americano e a recolho a meu lado. O caminhão vem atrás como se tomasse uma cena de filme. Se o americano quiser fazer barulho e chamar por socorro, todos gritarão: - É fita! É fita! (ANDRADE, 2002, p. 138).

A segunda aparição relevante de Valentino nos textos de Oswald se encontra no “Schema ao Tristão de Athayde”, verdadeira recapitulação da doutrina da *Revista de Antropofagia*, publicado no quinto número (setembro de 1928). Depois de ter delineado as bases históricas do “direito antropofágico”, segundo o qual todo direito nasce de uma usurpação, um “grilo” (exemplificado pelo Tratado de Tordesilhas, um documento que legitima a propriedade europeia *ex tunc*, desde sempre, ignorando os ameríndios), e só posteriormente, para manter o *status quo* fundado na pura força, se enrijece – tese, aliás, muito assemelhada à dialética benjaminiana entre violência instituidora e mantenedora do direito –, o antropófago enumera uma série de exemplos como “prova”:

O facto do grilo historico, (donde sahirá, revendo-se o nomadismo anterior, a verídica legislação patria) affirma como pedra do direito antropofagico o seguinte: A POSSE CONTRA A PROPRIEDADE. Como prova humana de que isso está certo é que nunca houve duvida sobre a legitima aclamação de Casanova (a posse) contra Menelau (a propriedade). Isso nos Estados Unidos foi significado ainda ultimamente pela defeza de Rodolpho Valentino, produzido pela

gravidade de Mencken. Tinha muito mais razão de ganhar dinheiro do que os sabios que vivem analisando escarros e tirando botões dos narizes dos bebês. Muito mais! Porque afinal é preciso pesar a onda de gozo romântico que elle despejou sobre os milhões de vidas das senhoras dos caixas e dos burocratas. Isso é que é importante.

Oswald está se posicionado pela facticidade (a posse) em detrimento da tradição (propriedade): é preciso haver “contacto com o título morto”. A escritura de propriedade (obra) não tem valia *per se*; afastada do contato, por assim dizer, se limita a amenidades – a análise de escarros – ou ilusionismo bobo – tirar botões de nariz de crianças. O contato aqui diz respeito às massas: Valentino tem muito mais razão de ganhar dinheiro, mesmo que seja um impostor, um grileiro, uma aparição. Ou seja, não interessa mais a aura que envolve a obra – seu título de propriedade – mas os efeitos que produz no público reunido que o assiste – o gozo romântico que provocou nas mulheres de classe média. O problema de Valentino e Hollywood (o problema do cinema e de sua lógica centrífuga), para os seus detratores, não é a “efeminização” que provoca, mas a forma como a faz – sem passar pelo círculo da propriedade/aura: autor-crítico-público – deixando de lado a opinião que se publica (que, acredita ser a opinião pública). Valentino mostrava, através dos efeitos que conseguia por sua infinita reprodução fantasmática (não só o gozo romântico, mas a aventura do tintureiro e da neta do Rei do Óleo de Fígado de Bacalhau) a contra-gosto dos críticos, o valor político da exposição. A posse defendida pelo “direito antropofágico” não remete à cópia ou aparência falsificada da propriedade (a apropriação); ao contrário ela visa combater a noção mesma de propriedade. Por isso, cinema e nudez aparecem aliados no *Manifesto Antropófago*: a propriedade não passa de uma vestimenta, uma ficção, e é isto que “o cinema americano informará”. Neste sentido, devemos lembrar que no artigo de Mencken, o ator é defendido *como se fosse* um nome da alta cultura ou da política: “Mas será que estou sentimentalizando uma história talvez vazia de um simples ator? Então substitua Coolidge, ou Mussolini, ou qualquer outro pobre diabo em que você pense. Substitua Shakespeare, ou Lincoln, ou Goethe, ou Beethoven, como eu fiz” (tradução nossa).

Como Gonzalo Aguilar (2003, p. 15) bem sublinhou, o teatro de Oswald dos anos 1930 encena a circularidade mítica do automatismo da mercadoria, que não pertence nem à esfera do vivo nem a do inerte, mas “*anima lo inerte*”. N’*O Rei da Vela*,

até os nomes dos personagens (Abelardo I e Abelardo II – e igualmente O Cliente, A Secretária, O Americano) indicam que o sujeito se converte em função a cumprir: todos podem ser substituídos, mas o papel continua. Se toda repetição possibilita a diferença, demarcar o modo com que o capital potencializa ciclicamente o vértice da repetição, reftreando o aparecimento da diversidade é a trama da peça. Esta é justamente a lógica majoritária do cinema industrial. Não é que todos possam ser a “aparição Valentino”, mas todos – o ator italiano incluído – podem (e devem) ser substituídos. Para Benjamin, as massas viam, não só no cinema nazi-fascista, mas também naquele controlado pelo grande capital, “a expressão de sua natureza, mas certamente não a dos seus direitos” (BENJAMIN, 1985, p. 194). Traduzindo no léxico que vínhamos usando: se aquilo que vemos no cinema é nossa natureza espectral (ou seja, que fugimos a lógica da propriedade, do original e da cópia), o mesmo cinema impede que façamos uso dos espectros que oferece: todos são inacessíveis. Se a aura da obra se esfumaça, ela logo se transfere para os atores, diretores, produtores (as celebridades): àqueles que não são nada mais que fantasmas, que só se expõem enquanto tais, é dada uma *aparência* de autenticidade. Não há propriamente a morte do sujeito e a subsequente liberação de espectros, mas a sobre-vivência da função sujeito, da aura, uma reativação, como que por meio de um respirador artificial, da propriedade. Neste sentido, os *reality-shows*, com todas as suas regras (os participantes só têm deveres, seu único direito é aparecer, desde que sigam o estipulado em contrato), são a decorrência lógica do cinema que “galvaniza” o “desejo de ver e ser visto”: a mera *aparência* (não, como uma visão de senso comum insiste, de realidade – comportamento normal) de espectralidade – encenação, ficcionalização de si diante da máquina (pois, como temos visto, é disto que se trata). Enfim, a utopia benjaminana se cumpriu: todo mundo pode ser filmado. Mas o que vemos na tela não é o caráter histórico do homem, a saber, a sua potência de ser outro, de construir, ficcionalizar, não ser mais que um espectro de si. Não vemos nem Valentino nem o tintureiro. O que vemos é o mesmo substituindo o mesmo incessantemente. Ou seja, o que vemos é o capital e sua “história natural da destruição”: o Rei da Vela ou o Rei do Óleo de Fígado de Bacalhau. Tanto faz.

Todavia, algo como uma utopia antropófaga se deixa entrever na “poética do grilo”. O terceiro e último capítulo do “ator antropófago” é a relação que Oswald trava entre Valentino e Bilac, retratado no *Manifesto da Poesia Pau-Brasil* justamente como

mero autômato – “Só não se inventou uma máquina de fazer versos - já havia o poeta parnasiano” –, na *Carta aos editores americanos*, publicado em 22 de julho de 1943 n’*O Estado de S. Paulo*: “Alguns dos nossos parnasianos e simbolistas não deixarão de ter um grande público entre as mandas ingênuas dos vossos leitores. Mais de cem mil datilógrafas de Nova York hão de gostar de ‘ouvir estrelas’. Não foram elas que fizeram a fortuna de Valentino?” (ANDRADE, 2004, p. 90). A referência às copistas, que reproduzem originais, no contexto da série que viemos armando não pode ser tomada casualmente. Como vimos, toda uma “poética do grilo” se armava contra as figuras do Autor e da Obra (enfim, da propriedade, a relação sujeito-objeto): para reforçar o argumento, basta lembrar que, para a publicação de *Serafim Ponte Grande* em 1933, Oswald acrescenta ao “romance-invenção” não só o famoso prefácio onde se dizia curado do “sarampão antropofágico” pela adesão ao marxismo, mas também uma nota que, retomando o “Esquema” antropófago supostamente renegado, abdica completamente dos direitos autorais e mesmo da própria integridade do texto: “Direito de ser traduzido, reproduzido e deformado em todas as línguas”.² Neste sentido, o projeto do balé “História da Filha do Rei”, paródia de *Cobra Norato* (por sua vez, paródia de lendas amazônicas), pode ser lida como uma alegoria da poética do grilo. No mundo moderno, a “filha do rei” é, na verdade, uma datilógrafa, uma “copista”, que o “autor” reconhece. A cena final, que só consta no último dos três manuscritos da peça, que se supõe cerca de vinte anos posterior aos dois primeiros, ou seja, da década de 1940, inicia-se com “Personagens mortos vivos” (espectros, aparições) e “o autor dentro da grande cadeia”, preso, ao final da cena anterior, pela polícia, culminando na anulação mútua dos efeitos da vida e da morte:

O autor se livra da jaula para correr para a filha do rei. Dança do autor com a filha do rei. (...) Aparece a morte; dança da Vida e da Morte, a vida com a morte e os mortos ressuscitam. Dança dos ressuscitados. A luz vai enfraquecendo até apagar completamente e quando volta a acender é uma luz azul com um cenário de madrugada. Bananeiras, palmeiras e outras árvores passam em cortejo fúnebre carregando o autor e a filha do rei. O cortejo é encabeçado pela vida natural. Mulher de maiô (nua). No fundo do cenário, pedaços de máquinas de escrever e objetos de escritório. O cortejo passa lento. Dança do cortejo.
PANO (ANDRADE, 2003, p. 271)

Nem no sol tropical, nem na noite trevosa, mas no limiar entre os dois, na madrugada, depois da reconciliação entre Vida e Morte, quando passado e presente se tocam, que o

original e a cópia, o autor e a datilógrafa (que é também filha do rei) se unem em um gesto de amor (que é também a sua morte enquanto sujeitos) e, aquilo que os separava ao criar entre ambos uma relação, a máquina de escrever (e também a roupa), o signo da propriedade, aparece destruída, relegada como o Direito. A “Única lei do mundo” proposta pelo *Manifesto Antropófago*, a “Lei do homem”, “Lei do antropófago”, segundo a qual “Só me interessa o que não é meu”, aparece assim não como um convite à pilhagem, mas, antes, como uma operação que, derogando a propriedade e a aura, torna impossível usar pronomes possessivos, separar o original mais autêntico da cópia mais barata, como a felicidade de ser outro, abrindo campo para a utopia onde todo homem é “sem nenhum caráter”, onde todo homem é um “homem sem profissão”. Se Oswald acreditava que “é possível ser feliz com a felicidade de Outrem”, poderíamos dizer que só *com* o Outro, com as infinitas aparições, a felicidade é possível, pois antropofagicamente todo homem é desde sempre como aquele demônio bíblico que ao ser inquirido pelo Messias sobre o seu nome, isto é, a sua identidade, o seu próprio, respondeu: “Meu nome é Legião, porque somos muitos”.

¹ Os parágrafos que se seguem merecem ser reproduzidos, não só pelo seu caráter humorístico e pela mordacidade com que ironiza a sociedade norte-americana e as técnicas ortopédicas, mas pela aguda visada crítica à prática de *produção* de corpos e subjetividades – subjetificação – que se calcam no *apagamento* – dessubjetificação – de atravessamentos anteriores (interpretado assim, o nome da personagem adquire outros contornos: Barbara não é exatamente um sujeito, mas um campo de batalha, uma função): “Desde que se inventou a ortopedia, por uma fatalidade do equilíbrio cósmico, cresceu assustadoramente a estatística dos nascidos tortos.

Além disso, Miss Barbara Battlefield nasceu nos Estados Unidos, depois de um desastre de automóvel da mamã. Devia nascer amassada. Nasceu torta. Podia nascer torta, mesmo para provar a capacidade inigualável dos grandes médicos americanos e dos grandes ortopedas da mesma nação.

Puseram-na numa forma complicada. Todas as manhãs e tardes passavam-lhe na barriguinha pontuda um rolo que era afinal de contas uma miniatura desses rolos de asfaltar ruas e praças.

Miss Barbara Battlefield começou a por os ossos no lugar. Guindastes com pesos na ponta foram-lhe adaptados aos ombrinhos. Miss Barbara começou a mexer nos alicerces. Estica dali, empurra daqui, torce d’acolá – em três meses, Miss Barbara ganhou o prêmio de boas cores no quinto concurso de crianças tortas do seu estado.

Daí a um ano, engatinhava, daí a dois, andava, puxava as toalhas, quebrava os copos e atroava a *nursery*, como se nada tivesse havido em seu passado, nem mesmo aquele desastre de automóvel donde resultara tanta tontura.

Cresceu, aprendeu a guiar e a ler. Foi muitas vezes ao cinema e ao campo de tênis. (...)

Mãe e pai continuavam a ter desastres de automóvel e casar-se” (ANDRADE, 1974, p. 21).

² Urge repensar a importância da “adesão” ao comunismo na produção de Oswald: antes de constituir uma guinada abrupta, talvez assinale apenas um suave deslocamento, a escolha de uma nova aparição/ficção/vestimenta: no próprio prefácio, tido como marco simbólico desta suposta transfiguração de 180 graus, o que vemos é a substituição de um espectro por outro: de “palhaço de classe” (agradeço a Raúl Antelo por ter insistido na importância desta passagem), o “ex-antropófago” passa a querer ser apenas “casaca de ferro da Revolução Proletária”. A importância do efeito de palhacificação na obra de

Oswald já foi muito bem trabalhada por Maria Augusta Fonseca (1979). Resultaria muito produtivo estender tal perspectiva, feita a reavaliação proposta do papel do marxismo na escritura do autor, aos personagens e discursos militantes do seu teatro dos anos 1930, e do “romance mural” *Marco Zero* – o que evitaria, assim, recair no lugar comum simplista de renegar estas passagens como mera doutrinação comunista (evidentemente, isto implicaria ignorar a intenção do próprio autor, o que condiz perfeitamente com as propostas Direito Antropofágico).

REFERÊNCIAS

AGUILAR, Gonzalo. El regreso de los muertos vivos: O Rei da Vela de Oswald de Andrade. *Brasil/Brazil – Revista de Literatura Brasileira/A Journal of Brazilian Literature*. Ano 16, n. 29. Porto Alegre: PUC/RS, 2003.

ANDRADE, Oswald de. *Obras completas*. Vol. II: Memórias Sentimentais de João Miramar e Serafim Ponte Grande. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972.

_____. *Obras completas*. Vol X: Telefonema. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1974.

_____. *A utopia antropofágica*. 2. ed. São Paulo: Globo, 1995.

_____. *Mon coeur balance / Leur âme / Histoire de la fille du roi*. São Paulo: Globo, 2003.

_____. *Feira das sextas*. São Paulo: Globo, 2004.

BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas I: Magia e técnica, arte e política*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985.

FONSECA, Maria Augusta. *Palhaço da burguesia: Serafim Ponte Grande, de Oswald de Andrade, e suas relações com o universo do circo*. São Paulo: Polis, 1979.

MENCKEN, H. L. Valentino. *Baltimore Sun*. Baltimore, 30 ago. 1926.