

PALAVRAS DOS EDITORES CONVIDADOS.  
 O PERFEITO COZINHEIRO DAS ALMAS DESTE MUNDO:  
 O EXPERIMENTO INTERMEDIÁTICO E MULTIAUTORAL  
 DE OSWALD DE ANDRADE (ET AL.)

GUEST EDITORS' WORDS. O PERFEITO COZINHEIRO DAS ALMAS  
 DESTE MUNDO: INTERMEDIAL AND MULTI-AUTHORED EXPERIMENT BY  
 OSWALD DE ANDRADE (ET AL.)

João Queiroz<sup>1</sup>  
 ORCID 0000-0001-6978-4446

Ana Luiza Fernandes<sup>2</sup>  
 ORCID 0000-0003-3598-2916

<sup>1</sup>Universidade Federal de Juiz de Fora. Juiz de Fora, MG, Brasil.

<sup>2</sup>Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, RJ, Brasil.

Decisivo ao modernismo (BRITO, 1987), “homenagem a uma cultura estética em declínio” (JACKSON, 1999a, p. 269), *O perfeito cozinheiro das almas deste mundo*, “diário de *garçonnière*” intermediático e multiautoral de Oswald de Andrade (& colaboradores), “antecipa a nova era moderna da sátira, fragmentação e colagem” (JACKSON, 1999a, p. 269). Posicionado “entre o banquete celebratório do fim-de-século e o modernismo desvairado de 1922, o volume documenta a fermentação de ideias e a experimentação estilística de um momento de modernização *avant la lettre*, que pretendia uma revisão de tudo” (JACKSON, 1999a, p. 270-271). Livro-de-artista, livro-objeto e antilivro – “antitexto *sui generis*, cheio de rebelião anarquista” (JACKSON, 2013, p. 150) –, ele baseia-se no uso combinado de colagens, bricolagens, desenhos, ilustrações, fotos, cartões, objetos, carimbos, *ready-mades* verbais, balões de HQ, trocadilhos e fragmentos de textos.

Sobre as datas precisas de sua realização, o próprio Oswald, em *O homem sem profissão: sob as ordens de mamãe*, afirma (1976, p. 105-106): “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 Deise, que se tornou minha amante, um caderno enorme que Nonê conserva”. Mario da Silva Brito, em um artigo pioneiro de 1968, estabelece um período, que vai de 30 de maio de 1918 a 12 de setembro de 1919. Em novo artigo, no ano seguinte (1969), ele revê a data de finalização, que passa a ser 12 de outubro de 1919. Haroldo de Campos (1987, p. XXI-XXII, nota 1), depois de “cuidadosa verificação do original e sua confrontação com os trechos correspondentes”, conclui:

O diário, todavia, apesar de trazer na frente da segunda guarda, a lápis, as datas 1918-1919, parece ter sido escrito ao longo exclusivamente do ano de 1918. À pág. 1, a data expressa de seu início é 30 de maio de 1918. O encerramento se dá em 12 de setembro do mesmo ano de 18. O mês e o dia estão expressos à última página do caderno; o ano resulta das informações contidas em UHSP, p. 209-211. No diário, na frente da penúltima guarda, ensinando a carta final de Deise, escrita em roxo, há um cartão postal, colado, com a data completa: 12.9.18. Desfeita a *garçonnière*, Oswald instala Deise “numa casa da rua Santa Madalena, no Paraíso” (UHSP, p. 214). As referências à Ciclone, que seguem em UHSP, não mais estão registradas no diário, já concluído. Neste, como acréscimos posteriores a 1918, podemos encontrar apenas: a) o recorte de jornal, noticiando o falecimento de Deise, colado na última guarda, com a data, à mão: 25.8.1919; b) a inscrição no verso da penúltima guarda, comentada na nota 3, abaixo (atribuição conjectural).

O diário é um caderno de contabilidade preto, de capa dura, 25x34cm, com 200 páginas numeradas, que vemos aqui acompanhado de uma sobrecapa (*jacket*) vermelha (Figura 1), em edição fac-símile da Editora Ex-Libris. Resultado de um projeto gráfico cuidadoso, que preserva detalhes como colagens e dobras, é uma versão fac-similada de 300 exemplares, publicada em dezembro de 1987, trabalho editorial de Frederico Nasser, com apoio do IMS. Para realizar esse projeto, “cujo insólito conteúdo – grampos para cabelo, cartas, cartões, caricaturas, marcas de batom, histórias em quadrinhos – tornava sua produção uma empresa, em princípio, irrealizável” (SCHWARTZ, 2014, p. 38), foram recriados todos os componentes, gráficos e materiais, incluindo um tratamento cromático especial de cada página.

Foi necessário recriar todos os elementos originais: tingir o caderno de cor creme, pautá-lo com traço cinza, acertar os vários tons de tinta em que foi redigido o diário (violeta, verde, vermelho e lápis), fazer passar o papel até oito vezes pela impressora, reproduzir todas as collages que foram coladas no diário: cartas de diferentes tipos, cartões-postais, recortes de jornais, figurinhas para crianças, enfim, uma parafernália editorial que significou vários anos de trabalho. (SCHWARTZ, 2014, p. 38).

De difícil classificação (“álbum artístico-literário”, “texto-caderno”, “romance-receita” [JACKSON, 1999a, p. 271; JACKSON, 1999b, p. 279]; “desordenado-romance” [BRITO, 1987, p. XI]; “livro-álbum”, “livro-razão”, “livro-caixa-de-surpresas” [CAMPOS, 1987, p. XV]), ele é um livro-objeto, um livro-de-artista, e um antilivro. O volume, “destacado pelo experimentalismo estético e o desafio à norma social” (JACKSON, 1999a, p. 268), segue mal analisado quanto à sua estrutura intermidiática, multimodal (Figuras 2, 3), e colaborativa, de literatura expandida.

Quase totalmente ignorado pela crítica, até hoje, *O perfeito cozinheiro* ainda aparece ao leitor como uma “aventura de jovens doidos”, um experimento amador, fracamente submetido ao rígido controle do método (como uma “obra séria” deve ser), um diário “diletante”, e um “repositório espontâneo”. Como antilivro “participante”, ele é observado como uma preparação aos experimentos realmente sérios de Oswald – nele estão “o clima e as personagens que vão gerar e povoar *Os Condenados, Memórias Sentimentais de João Miramar e Serafim Ponte Grande*” (BRITO, 1987, p. XII). As abordagens estão mais diretamente concentradas: (i) no enfrentamento à “verve parnaso-acadêmica” (CAMPOS, 1987, p. XVI) da época, (ii) na presença e personalidade de Daisy, Miss Cyclone – “musa-polifônica”, “musa *art nouveau* da *garçonnière* miramarina”, “musa-palimpsesto”, (CAMPOS, 1987, p. XVI), (iii) no exercício experimental precursor dos romances-invenção *Memórias Sentimentais de João Miramar e Serafim Ponte-Grande*. Mas já há, a esta altura, muitas razões para considerá-lo um objeto autônomo, um “transgênero” autônomo, que para Schwartz é um romance cômico-trágico – “além de sua extraordinária riqueza visual, que permitiria considerar *O Perfeito Cozinheiro* um objeto de arte praticamente autônomo, descobrimos nele todos os ingredientes necessários para a configuração de um romance. Não de um gênero tragicômico, senão cômico-trágico” (SCHWARTZ, 2014, p. 49).

Definido por Jackson (1999a, p. 268) como “um repositório particular de escritas aleatórias – grafias espontâneas de todos que frequentavam o ateliê – cujo propósito era deixar no livro, com engenho e arte, a própria vida que passava”, ele é também um “objeto”, ou um meta-objeto, como Julio Plaza (1982a, 1982b) teria sugerido. Sua “inutilização” como livro pode ser associada a um tipo de operação que Plaza (1982a, 1982b) relaciona a uma forma de colagem que ele chama de pragmática. Como um meta-objeto orientado à ação, da “vida em ação” no antilivro, “situado entre a vida e a arte, a história e a ficção” (JACKSON, 2013, p. 151).

*O perfeito cozinheiro* é nosso experimento mais radical de literatura expandida, do início do século XX, uma antecipação de procedimentos intermidiáticos (Figura 4) que se tornarão mais e mais usados, e, com

frequência, menos ousados, décadas depois. O termo “expandido”, para definir práticas intermediáticas do início do século XX, ganhou notoriedade na década de 1970. Ele aparece, seminalmente, no livro de Gene Youngblood, *Expanded Cinema* (1970). O próprio Youngblood (1970, p. XIV) atribui a criação do termo “expandido” ao cineasta experimental, pioneiro artista multimídia, Stan VanDerBeek, em 1966. Mas foi Youngblood o responsável por sua divulgação. “Foi Gene Youngblood quem colocou isso na capa de um livro, o encheu de combustível e o enviou zunindo pelo mundo da arte do final dos anos 1960, como um míssil teleguiado.” *Sculpture in the Expanded Field* (1979), de Rosalind Krauss, é outro marco, amplamente mencionado. Krauss usa a noção de “campo expandido” para caracterizar “o que teria acontecido na escultura contemporânea a partir das experiências do minimalismo americano na década anterior” (GIORDANO, 2019, p. 3). O argumento de Kraus, sobre a expansão da escultura, baseia-se “no fato de que os objetos expandidos já não se parecem com o que durante muito tempo foi reconhecido como escultura ou arte” (AZEVEDO, 2016, p. 162); esculturas de ontologias híbridas, combinações de arquitetura, paisagem e objetos escultóricos. No campo dos estudos literários, o termo “literatura expandida” não possui uma data precisa de surgimento. Ele também descreve operações com ontologias híbridas, fenômenos multimodais, combinando processos visuais, gráficos, e tipográficos, *ready-mades* (verbais e visuais), objetos e sistemas colados, justapostos e superpostos.

Mais do que um laboratório de processos intermediáticos, multimodais, *O perfeito cozinheiro* é também um laboratório de experimentos metassemióticos, em diversas escalas de organização – macroscopicamente, relacionado a estratégias de “combinação” de diferentes mídias e sistemas, des-institucionalização da autoria, incorporação de dispositivos gráficos recém-inventados (por exemplo, os balões de diálogos das HQs), protocolos de colagem e bricolagem que se consolidaram no cubismo; microscopicamente, através do acúmulo de trocadilhos, e paralelismos de todos os tipos, performance dialógica dos pseudônimos, referências às estruturas e processos de composição (“Por que esse espaço em branco?”, Figuras 5 e 6), entre outros.

Não submetido a protocolos de reprodução, *O perfeito cozinheiro* “não se destinava à publicação nem se pautava como obra de Oswald de Andrade” (JACKSON, 2013, p. 151), ou de Cyclone, ou de qualquer frequentador da *garçonnière*, e enfrentava, diretamente, a instituição da autoria. No limite difuso arte-vida, da “vida em ação”, *O perfeito cozinheiro*, é um meta-objeto orientado à ação. Realizado através da caligrafia de cada participante, que se converte em sua própria assinatura, meta-ironia, já que “os colaboradores não se utilizam de seus nomes. Valem-se de pseudônimos ou apelidos” (BRITO, 1987, p. IX) – entre outros, João de Barros é Pedro Rodrigues de Almeida;

Ferrignac Jeroly e Ventania são Ignácio da Costa Ferreira; G., Garoa e Miramar são Oswald de Andrade; Foguinho, Viviano e Viruta são Edmundo Amaral; Bengala é Léo Vaz; Guy é Guilherme de Almeida; Ancylostomo e Frei Lupus são Monteiro Lobato. Daisy, Dasinha, Deise e Miss Cíclone são Maria de Lourdes Castro de Andrade; e, segundo Brito (1987, p. IX), “Sarti Prado pode ser identificado pelo seu latinório ou por sua ‘literatura bestíssima’ – como diz Oswald, literatura, em que fala a ‘Alameda do Sonho’, ‘o halo do passado’”. Em “uma ousadia de Cyclone” (cf. Rost, neste dossiê), e para radicalizar a liberdade performática, embaralha-se até a autoria de pseudônimos (“O disfarce teatralizado dos pseudônimos libertava para a performance textual”):

(Isso não é meu, é do Garôa)

Viruta

Isso não é meu, é do Ventania

Viruta

Alto lá! foi a Cyclone quem escreveu as coisas de cima

Ventania

Foi o Valente

Cyclone.

(ANDRADE, 1987, p. 93).

No intuito de explorar detalhadamente essa surpreendente obra do modernismo brasileiro, convocamos a este dossiê da Revista Alea que recolhesse leituras contemporâneas de *O perfeito cozinheiro das almas deste mundo*.

Em “O amor *ready-made*. Diário, colagem e montagem em *O perfeito cozinheiro das almas deste mundo*”, Eduardo Jorge de Oliveira pergunta: “Por que a forma ‘diário’ para o registro de tais encontros cujos pseudônimos representam máscaras para uma encenação que deveria estar inscrita no anonimato de uma grande cidade?” Resposta: “O diário, que é o espaço íntimo por excelência, destinado mesmo às confissões mais inconfessáveis, tornou-se uma cozinha experimental do modernismo.” O artigo dedica-se a alguns componentes da macroarquitetura do livro, protossurrealistas, e a procedimentos que mais tarde caracterizariam os romances-invenção de Oswald, “do entusiasmo de uma escrita telegráfica” à fragmentação estrutural de planos sintagmáticos, como vemos no *Memórias sentimentais de João Miramar*, e no *Serafim Ponte Grande*. Os conhecidos protocolos de bricolagem aparecem, como já explorado por muitos autores (Haroldo de Campos e outros), no *Cozinheiro*, na forma de “grampos para cabelo, cartas, cartões, caricaturas, marcas de batom, histórias em quadrinhos”, etc. (SCHWARTZ, 2014, p. 38).

Mas este ensaio sugere, de modo muito revelador, uma surpreendente aproximação com seu maior inventor, e contemporâneo, Marcel Duchamp, com o núcleo mesmo de sua principal intervenção na arte moderna, o *ready-made*, e, ainda mais surpreendente, com o “Grande Vidro” (“O diário da *garçonnière* é uma espécie de Grande Vidro”), mesmo que ela, a aproximação, “se sustent[e] apenas no tempo em que a comparação é capaz de fascinar”. Oswald, como Duchamp, teria, através do *ready-made*, e de protocolos precisos de colagem e bricolagem, na “estrutura do jogo viril” do diário íntimo da *garçonnière*, “conduzido de quem cozinha quem, e quem come quem” à mimese da realidade “em um nível paródico e plagiotrópico” – “O diário da *garçonnière* é uma espécie de Grande Vidro, naquilo que ela tem em termos de estrutura de um jogo viril, na transparência da história, cujos corpos cifrados estão postos a nu, descobertos pela revelação deste objeto heterogêneo e erógeno, e pela inseparabilidade da vida-obra em Oswald de Andrade.” Os protocolos incluem, da reinvenção, através de uma “manobra técnica” de manipulação do carimbo “Amaral & Co” (Figura 6), para “contornar a linguagem burocrática que o carimbo representa” e “para reinventá-la a partir do amor que não teria nascido sem a contemplação do mar”, à diversidade caligráfica de pseudônimos, para exibir uma “estilística celibatária”, polifônica e multivocal. (É reveladora a identificação, neste ensaio, da manipulação do carimbo como uma “manobra técnica” caracteristicamente duchampiana.)

Para Amálio Pinheiro (“*O Perfeito Cozinheiro*: alegria, complexidade e finitude”), o diário é “uma espécie de almoxarifado de formas em extensão e expansão”. Ele é, ao mesmo tempo, “um conjunto móvel, múltiplo e simultâneo de sobras e recortes de linguagens”, e um “espaço aberto de experimentações e procedimentos, por aglomeração metonímica de materiais sonoros e sintáticos”. As noções de “série” e de “função construtiva”, de Yuri Tynianov, ao oferecerem uma “perspectiva interconectada e dinâmica da literatura, enfatizando sua natureza evolutiva e contextual”, funcionam, respectivamente, para descrever a “sequência contínua de obras” com as quais *O Perfeito Cozinheiro* está em interação, e para definir seu papel no interior da série. São notáveis os “procedimentos barroquizantes”, limítrofes ou “extremados”, numa relação direta com a noção de neobarroco, de Sarduy, do acúmulo da “variedade material em estado de mescla em andamento”, ao “excesso paródico-carnavalizante”. Não há, observando o diário, linearidade capaz de resistir a tantos procedimentos, tantas “reentrâncias e interstícios”. Afirma Pinheiro, sobre uma das operações: “não há história retilínea que possa suportar tais superabundâncias metonímicas”. Sobre a própria *garçonnière* da rua Líbero Badaró, ela é descrita como um “ambiente de linguagem”, “para mobilizar modos de conhecimento não dualistas”. Pinheiro defende, para lidar com a “presença ativa de um rodízio de vozes nativas caboclo-interiorano-

paulistanas que encadeia” em neologismos teóricos para descrever o fenômeno observado, uma “oralitura, ou melhor, vocotura. Vocotura, muito embora apoiada no escrito”. Ele afirma: “Ora, *O Perfeito Cozinheiro* é resto, rastro e traço em toda parte; escombros, rejeitos de falas buscando contaminação”. Tal polifonia, neobarroca e tropical, é construída “com um abuso descarado de brasileirismos, neologismos, neologismos e solecismos sonoramente ativos sob a luz solar”.

A tese radical de Isis Diana Rost (“Rastros do Modernismo: *O perfeito cozinheiro das almas deste mundo*”): “floresce”, com Deise (Figura 9), uma agilidade que “acompanharia Oswald em *Memórias sentimentais de João Miramar* e no *Manifesto Antropófago*”. A musa polifônica da *garçonnière* não é apenas a “autora-regente” de *O perfeito cozinheiro* (ANDRADE, 1992, p. XXII), mas sua grande *ghost-writer* (CAMPOS, 1987, p. XXI). Ela organiza o “agendário coletivo” (CAMPOS, 1987, p. XXI), e “traça os rumos que levarão Oswald, anos mais tarde, a reconsiderar sua precedência essencial na construção do que depois viria a ser a Filosofia Antropofágica (Antropotrágica também, nesse caso)”. “Moça moderna” (“A Cyclone é um desenho moderno”, [ANDRADE, 1987]) –, enigmática e transgressora, cujas ausências (“Decididamente, este covil sem a Cyclone é inútil como um gramofone sem discos” [ANDRADE, 1987, p. 44]), e presença (“Dasÿ é o pirão deste menu” [ANDRADE, 1987, p. 26]), estruturam o diário. *O perfeito cozinheiro* é um *building-block* do modernismo, em uma construção feita aos blocos. A “com-junção” “MiraCyclonica” é, para Rost, um “germe das posições radicais assumidas por Oswald nas décadas seguintes” – “Miramar precisa fazer a conferência. Tufãozinho o auxilia até uma hora, ante a lâmpada implacável, que ela barrou de vermelho, os dois fabricam a encomenda nacionalista” (ANDRADE, 2002, p. 181). Assumidamente sua precursora (“Se, nas minhas peregrinações, eu não tivesse perdido as suas ‘memórias’ inteiramente fantásticas, ela talvez tivesse sido a precursora” (...)) [ANDRADE, 2002, p. 185]), ela é também sua “primeira” crítica: “Para que a Cyclone julgue: Minhas crias litterárias: ella em 1º lugar, Guy, Monteiro Lobato, Amadeu Amaral, etc, etc.” [Garoa / ANDRADE, 1987, p. 44]). Rost pergunta, ao final: “seria possível observar e reconstruir Oswald através de Cyclone?”

Lúcio Agra (“*O Perfeito Cozinheiro da Antropofagia*”) atribui ao *Perfeito cozinheiro* um papel categorial, ontológico-semiótico primitivo, de natureza icônica, que se “aperfeiçoa” ao longo da obra de Oswald. “Diria então que a Antropofagia estava em vista desde o descompromissado ajuntamento que é este álbum coletivo e segue se aperfeiçoando ao longo de toda a obra do nosso poeta.” Se, na fenomenologia do fundador do pragmatismo, C.S.Peirce, ou faneroscopia como ele preferiu chamá-la, as categorias são “departamentos irreduzíveis”, suficientes e necessários, de atividades mentais (*phaneron*), a

“devoração” tem esse papel, categorial e metassemiótico (“signo dos signos”), na obra Oswaldiana – “a ‘devoração’ é uma categoria de compreensão do mundo, portanto filosófica e semiótica. Faz parte da Fenomenologia (na acepção que lhe dá Charles Sanders Peirce) Oswaldiana”. A “devoração” é um ícone metassemiótico que atua como um “diagrama inaugural” da relação devorador-devorado (“quem come quem?”). Associado a formas abduativas (criativas) de inferência (“O raciocínio diagramático é o único tipo realmente fértil de raciocínio”, Peirce [1903, CP 4.571]), o diagrama é um ícone de relações, mas um ícone especial. Ele possui um interpretante simbólico, legaliforme, que regula a relação entre as partes do signo, um análogo do arranjo estrutural de seu objeto (“nexo entre as existências”). Para Agra: “diagrama inaugural das relações, é aquilo que se traduz, no nível da Terceiridade, em seu argumento fundante: a devoração, para Oswald, é o nexo entre as existências e, portanto, talvez, senão seu interpretante final (ainda peirceanamente) pelo menos a dinâmica essencial da própria vida”. Este signo icônico (“O único modo de diretamente comunicar uma ideia é através de um ícone”, Peirce [CP 2.278]), a devoração, distribui-se, metassemioticamente, como uma trajetória, pela obra (e vida) de Oswald, como seu interpretante final. Em carta a Lady Welby (1909, SS110-1), Peirce afirma: “O Interpretante Final é o resultado interpretativo para o qual todo Intérprete está *destinado* a chegar se o Signo for suficientemente considerado”. A devoração como tendência e como destino na cozinha de Oswald.

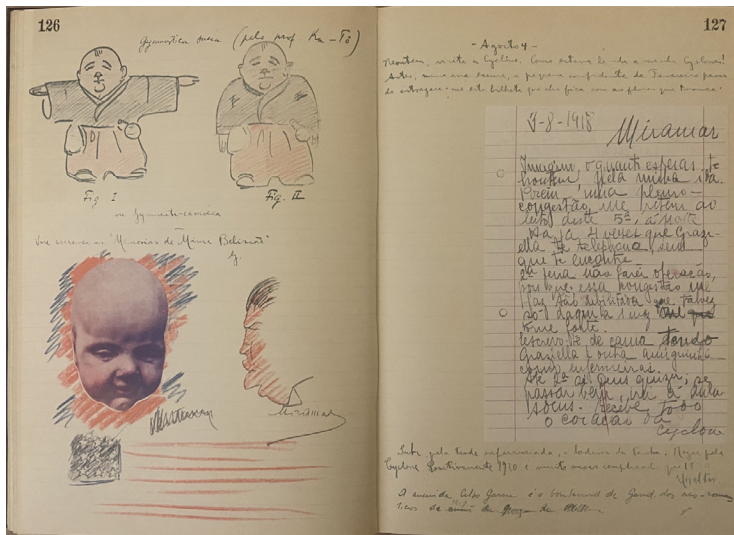
Luis Brandão (“A dedicatória e a *garçonnière*: Ambivalências de algumas imagens do modernismo brasileiro”) investiga a ambivalência que caracteriza a expressão “À margem da margem” (Augusto de Campos, 1989), de afastamento radical do centro a que pertence a margem, ao enfraquecimento deste movimento, “em direção ao lado oposto da margem”, ou ao centro, e no modo como a noção de margem aparece no discurso crítico e historiográfico. Seu ensaio, assumidamente experimental, é sobre a “crítica que ultrapassa os limites de sua circunscrição”; como uma metacrítica, “a crítica que busca conceber-se nas margens da crítica” (*O perfeito cozinheiro* que, ambivalentemente, propõe a validação de modos incomuns de atividade crítica não consolidadas).

Esse dossiê da *Alea: Estudos Neolatinos* ajuda a cumprir uma tarefa, histórica, de recolocar em circulação, no ano que sucede as comemorações do centenário da Semana de Arte Moderna, ano em que se falou tanto de Oswald, mas tão pouco do *Perfeito Cozinheiro*, sua insubordinação seminal, intermediática e multiautoral; laboratório de onde, “do avesso do avesso à margem da margem”, para retomar “equações pignatarianas”, “partem vozes insólitas capazes de perturbar a toada e o coro monótonos ouvidos à passagem dos autores mais acomodáticos e mais digeríveis” (Augusto de Campos, 1988, p. 9).

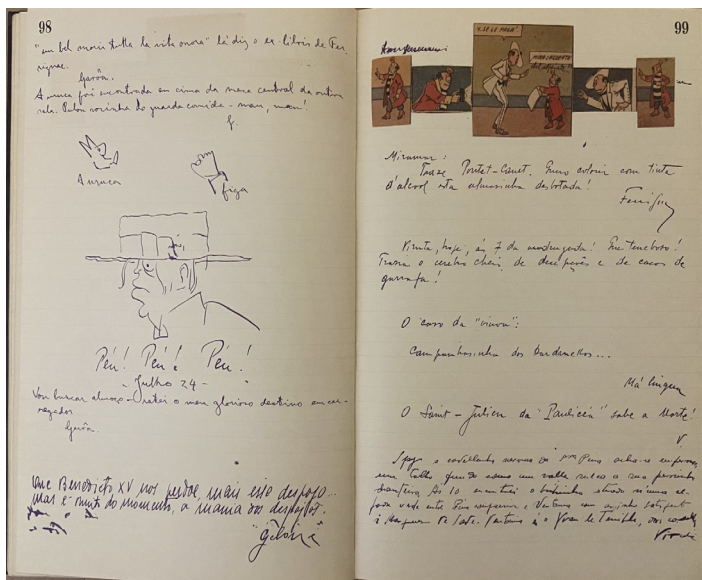




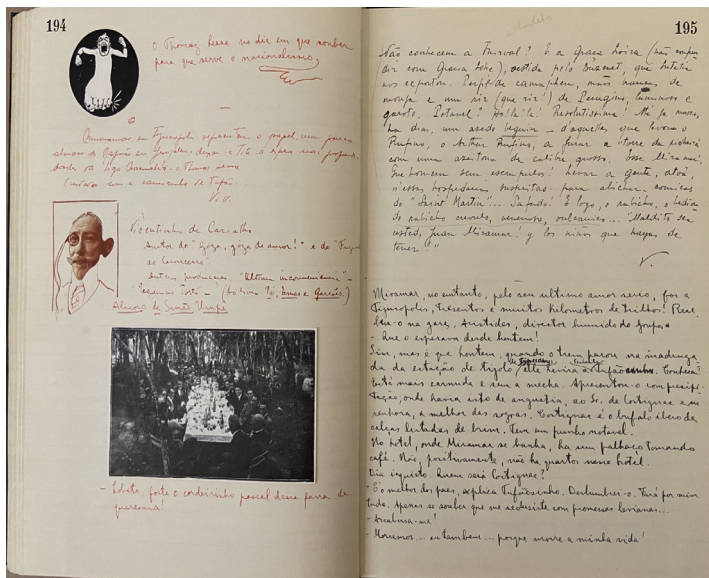
**Figura 1.** Sobrecapa (jacket) de *O perfeito cozinheiro das almas deste mundo*



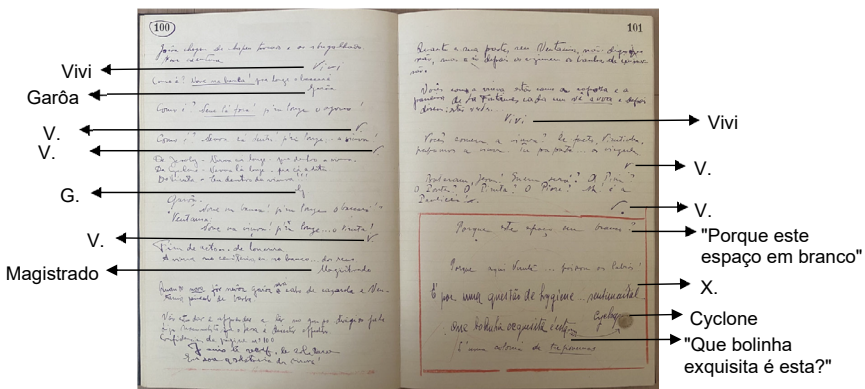
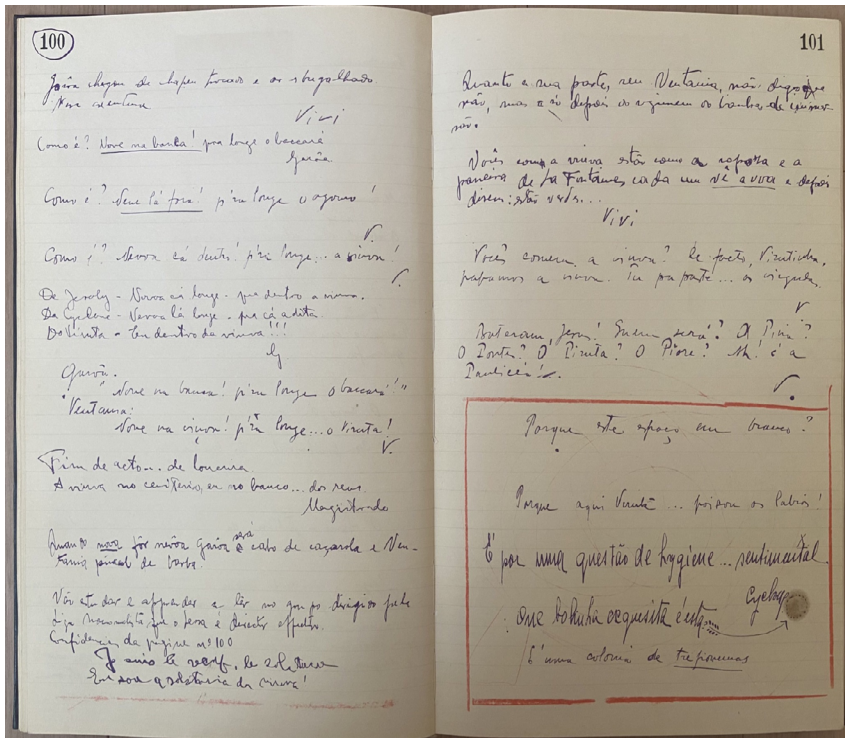
**Figura 2.** Páginas 126 e 127 (anexos 1 e 2). Nestas páginas, a caligrafia é policromática (preto e verde). No canto superior da página 126, vemos dois desenhos intitulados “fig. I” e “fig. II”. Abaixo, vemos uma colagem, seu contorno rasurado, e um esboço da bandeira norte-americana. Na página 127, escritos mediados por uma carta, colada, de autoria de Cyclone e endereçada a Miramar. Sobre as variações policromáticas, observadas nestas páginas, e em todo livro, a “tinta violeta da manuscrita de sua primeira centena de páginas (uma dominante grafocromática [é] depois substituída pelo verde, *encre verte*, a partir da página 112, e, sucessivamente, pelo vermelho, ‘tinta encarnada’, rubricas rubras, desde a página 149)” (CAMPOS, 1987, p. X



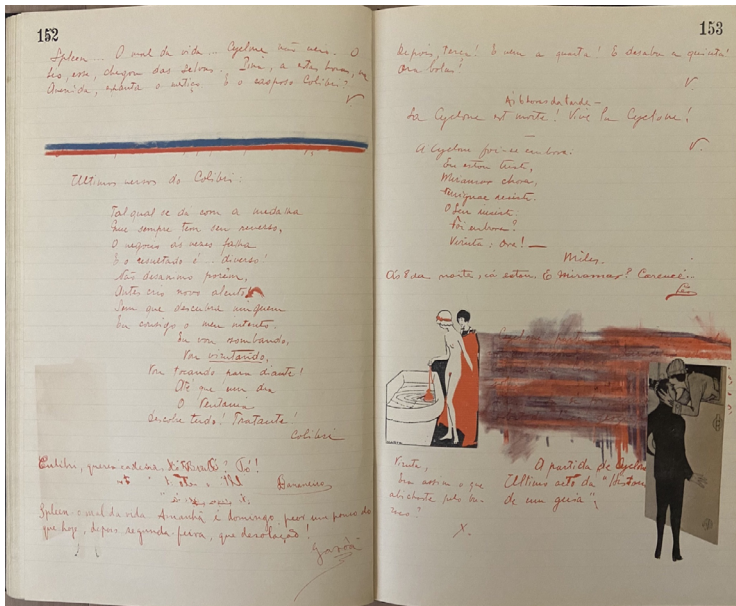
**Figura 3.** Páginas 98 e 99 (anexos 3 e 4). Há, nestas páginas, uma caricatura, desenhos, colagem de uma tira de quadrinhos e o uso de legendas, em espanhol. As páginas estão escritas em roxo (violeta).



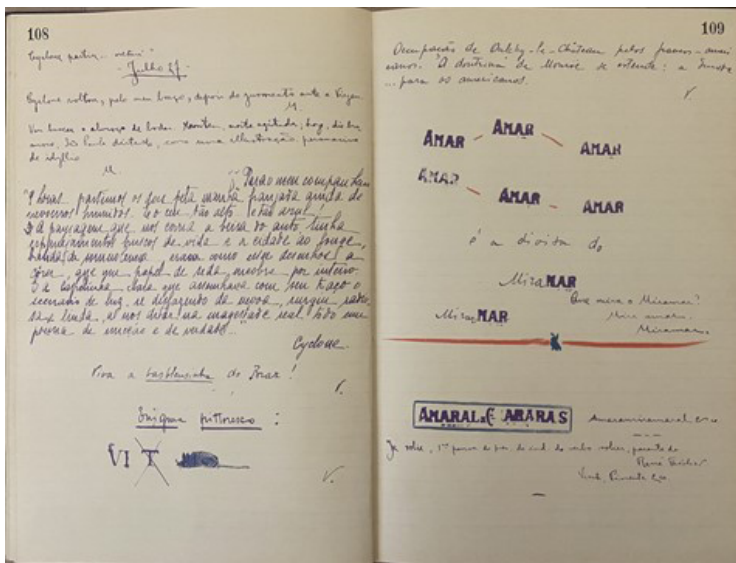
**Figura 4.** Páginas 194 e 195 (anexos 5 e 6). Estão combinados: caligrafias policromáticas (vermelho e preto), colagem de uma fotografia intitulada “almoço de Simão Urupê”, caricatura a partir de recorte e complemento à caneta, e um adesivo colado no canto superior esquerdo



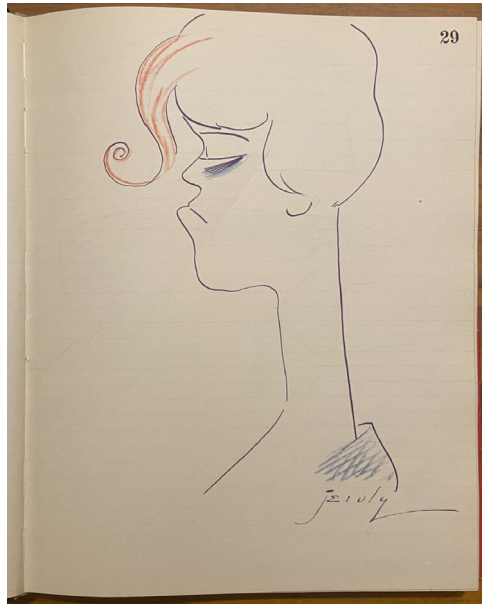
**Figuras 5 e 6.** Páginas 100 e 101 (ver anexos 7 e 8). A multiautoria, nessas páginas, inclui: Oswald de Andrade, que assina como “Garôa” e “G.,” Edmundo Amaral, o Viviano, que assina como “Vivi” e “V.,” e Maria de Lourdes que assina como “Cyclone”. Há outras duas assinaturas cujos autores não foram identificados, “Magistrado” e “X.”.



**Figura 7.** Páginas 152 e 153 (anexos 9 e 10). Na página 152, há trechos em vermelho e azul, em lápis de cor, e rasuras de um texto prévio. Há uma mancha, de algo que teria sido colado no canto inferior esquerdo. Na página 153, além de textos de V. e de Léó, há dois recortes colados: o primeiro de duas mulheres; o segundo de um casal se beijando. Entre as colagens há outra área rasurada, em vermelho.

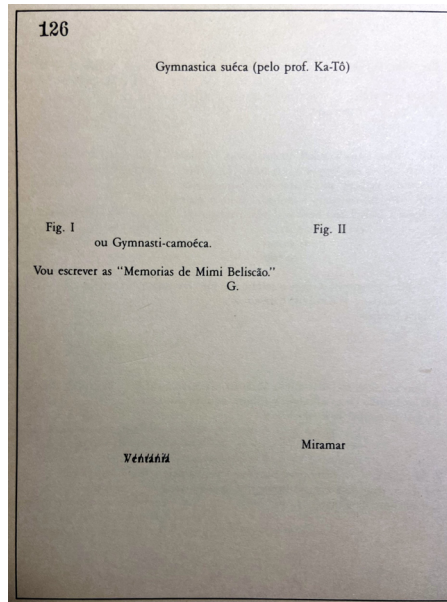


**Figura 8.** Páginas 108 e 109 (anexos 11 e 12). Na página 109, vemos a “manobra técnica” de manipulação do carimbo “Amaral & Co”.

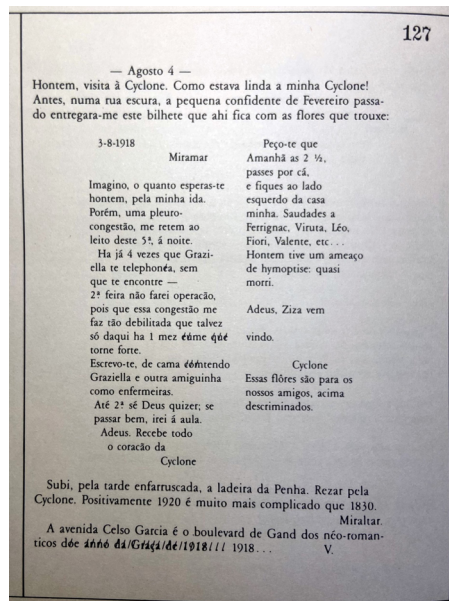


**Figura 9.** Página 29. Caricatura de Cyclone assinada por Jeroly

## Anexos das figuras



Anexo 1 (referente à figura 2).



Anexo 2 (referente à figura 2).

"un bel morir tutta la vita onora" lá diz o ex-libris de Ferrignac.

Garôa.

A uruca foi encontrada em cima da mesa central da outra sala. Pulou sosinha do guarda comida — mau, mau!

G.

A uruca

figa

Péu! Péu! Péu!

— Julho 24 —

Vou buscar almoço — ratei o meu glorioso destino em carregador.

Garôa.

Que Benedicto XV nos perdoe, mais esse despojo... mas é muito do momento, a mania dos despojos.

Cyclone

### Anexo 3 (referente à figura 3).

\*\*\*\*\*

Miramar:

Traze Pontet-Canet. Quero colorir com tinta d'alcool esta almasinha desbotada!

Ferrignac

Viruta, hoje, às 7 da madrugada! Que teneboso! Trazia o cerebro cheio de decepções e de cacos de garrafa!

O caso da "viuva":

Campanhasinha dos Dardanellos...

Má lingua

O Saint-Julien da "Paulicêa" sabe a Morre!

V.

Spy a cadellinha nervosa da Sra. Pina acha-se enferma; um talho fundo como um valle sulca a sua perninha dianteira. Às 10 encontrei o bichinho estirado n'uma alfada verde entre Pina compassiva e Ventania com arsinho satisfeito à Marquez de Sade. Ventania é o Yvan le Terrible, das cadellas.

Viruta

### Anexo 4 (referente à figura 3).

O Thomaz Lessa no dia em que souber  
para que serve o nacionalismo.

Miramar em Tijuacopolis representou o papel, um pouco  
almoço, do Raposo em Jerusalem; deixou a Titi a espera nas profundi-  
dades da Liga Nacionalista — o Thomas Lessa.

Cuidado com a camizinha de Tufão...  
Vivi

Vicentinho de Carvalho

Autor do "Gôza, gôza de amor!" e do "Fugindo  
ao Carneiro".

Outras produções: "Ultima inconveniencia" —  
"Pequeno Torro" — (Do livro Pó, Emas e Garcões.)  
Almoço de Simão Urupé.

— Lobato, foste o cordeirinho pascal dessa farra de  
quaresma!

#### Anexo 5 (referente à figura 4).

xxxxxxxx

Não conhecem a Mirval? E a Graça Loira (não confundir com Gracia Lohe, vestida pelo Buzenet, que Lutetia nos exportou. Perfil de camapheu, mãos brancas de monja e um rir (que rir!) de Perugino, luminoso e garoto. Potavel? Ho! la! la! Resolutissima! Até já masco, ha dias, um azedo beguin — d'aquelles que levam o Rufino, o Arthur Rufino, a furar a "torre da piolheira" com uma azeitona de calibre grosso. Esse Miramar!... Que homem sem escrúpulos! Levam a gente, atôa, n'essas hospedarias suspeitas para abichar comicas do "Saint Martin"... Safado! E logo, o rabicho, o hediondo rabicho creoulo, venenoso, vulcanico... "Maldito sea usted, Juan Miramar! y los niños que hayas de tener!"

V.

Miramar, no entanto, pelo seu ultimo amor serio, foi a Tijuacopolis, tresentos e muitos kilometros de trilhos! Recebeu-o na gare, Aristides, director humido do Grupo.

— Que o esperava desde hontem!

Sim, mas é que hontem, quando o trem parou na madrugada da estação de tijolo de Tiperary clic revira a Senhorita Tufãozinha. Conhecem?

Está mais carnuda e sem a mecha. Apresentou-o com precipitação, onde havia isto de angustia, ao Sr. de Costignac e sua senhora, a melhor das sogras. Costignac é o bufalo ibero de calças listadas de brim. Tem um punho notavel.

No hotel, onde Miramar se banha, ha um palhaço tomando café. Não, positivamente, não ha quartos nesse hotel.

Dia inquieto. Quem será Costignac?

— É o melhor dos paes, explica Tufãozinho. Deslumbrei-o. Fará por mim tudo. Apenas se souber que me sedusiste com promessas levianas...

— Arcabusa-me!

— Morremos... eu tambem... porque morre a minha vida!

#### Anexo 6 (referente à figura 4).



Garôa chegou de chapu trocado e ar esbugalhado.  
Nova aventura.

Como é? Nove na banca! pra longe o baccará  
Vivi  
Garôa.

Como é? Neve lá fora! p'ra longe o agouro!

Como é? Nevoa cá dentro! p'ra longe... a viuva!  
V.  
De Jeroly — Nevoa cá longe — pra dentro a viuva.  
Da Cyclone — Nevoa lá longe — pra cá a dita.  
Do Viruta — Eu dentro da viuva!!!  
G.

Garôa.  
"Nove na banca! p'ra longe o baccará!"

Ventania.  
Nove na viuva! p'ra longe... o Viruta!  
V.

Fim de acto... de loucura.  
A viuva no cemiterio, eu no banco... dos reus.  
Magistrado

Quando nova fôr nevôa Garôa é será cabo de caçarola e Ven-  
tania pincel de barba.

Vão estudar e apprender a lêr no grupo dirigido pela  
Liga Nacionalista que o Lessa é director effectivo.

Confidencias da página nº 100

Je suis le veuf, le solitaire

Eu sou a solitaria da viuva!

### Anexo 7 (referente à figura 5).

Quanto a sua parte, seu Ventania, não digo que  
não, mas é só depois do regimen do banho de immer-  
são.

Vocês comê a viuva estão como a rapoza e a  
parreira de La Fontaine, cada um vê a uva e depois  
dizem: estão verdes...

Vivi

Vocês comem a viuva? De facto, Virutinha,  
papamos a viuva. Tu papaste... as virgulas.

V.

Bateram, Jesus! Quem será? A Pina?  
O Pontes? O Piruta? O Piore? Ah! é a  
Paulicéa!...

V.

Porque este espaço em branco?

Porque aqui Viruta... poisou os labios!

X.

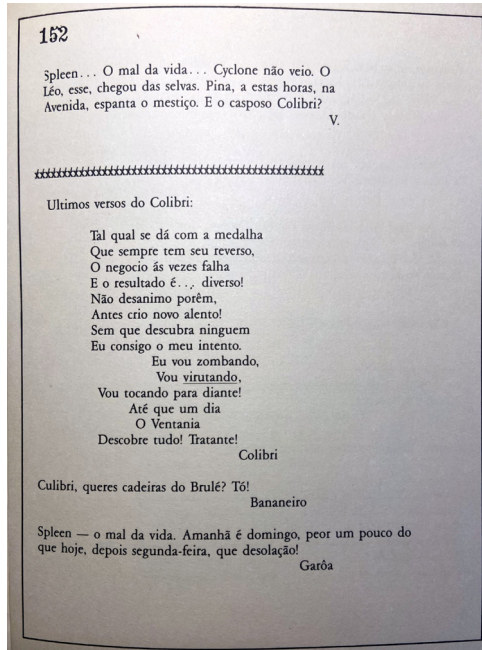
É por uma questão de hygiene... sentimental.

Cyclone

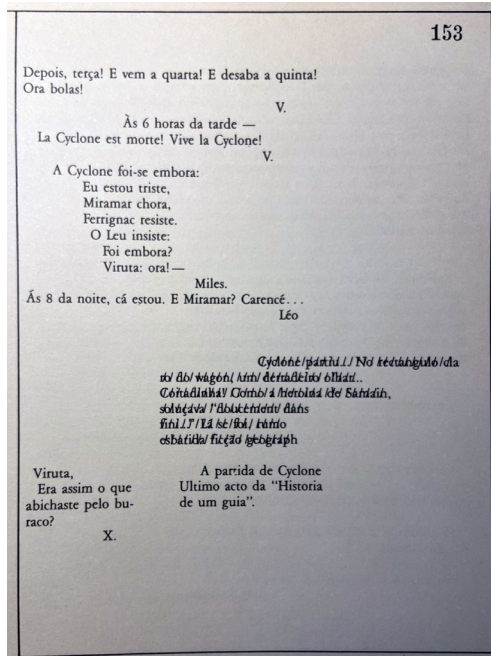
Que bolinha exquesita é esta?

É uma colonia de treponemas

### Anexo 8 (referente à figura 5).



Anexo 9 (referente à figura 7).



Anexo 10 (referente à figura 7).

Cyclone partiu... voltará?

— Julho 27 —

Cyclone voltou, pelo meu braço, depois do juramento ante a Virgem.

M.

Vou buscar o almoço de bodas. Hontem, noite agitada; hoje, dia brumoso: São Paulo distante, como uma ilustração persuasiva de idyllio.

M.

"Para o meu companheiro  
 "9 horas... partimos os dois pela manhã, franjada ainda de  
 nevoeiros humidos. E o ceu tão alto... e tão azul!  
 E a paisagem que nos corria a beira do auto, tinha  
 espanejamentos bruscos de vida e a cidade ao longe,  
 batida de somnolencia erañ como esses desenhos a  
 côres, que um papel de seda encobre por inteiro.  
 E a capelinha clara que assombtava com seu traço o  
 scenario de luz, se desfazendo da nevoa, surgiu radio-  
 sa e linda, a nos ditar na magestade real todo um  
 poema de unção e de verdade..."

Cyclone.

Viva a basbleusinha do Braz!

V.

Enigma pittoresco:

VI T

V.

**Anexo 11** (referente à figura 8).

Occupação de Oulchy-le-Château pelos francos-ameri-  
 canos. A doutrina de Montröe se estende: a Europa  
 ... para os americanos.

V.

AMAR AMAR AMAR

AMAR AMAR AMAR

é a divisa do

MiraMAR  
 Que mira o Miramar?  
 MiratMAR Mira amar.  
 Miramar.

AMARAL & C<sup>o</sup> ARARAS Amaramiramaral & co.  
 S. Paulo

Je volie, 1<sup>a</sup> pessoa do pres. do ind. do verbo volier, parente do  
 René Thiolier.  
 Viruta, Pimenta & co.

**Anexo 12** (referente à figura 8).

## REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Oswald de. *Um homem sem profissão: sob as ordens de mamãe*. 2. ed. São Paulo: Globo, 2002.
- ANDRADE, Oswald de. *O perfeito cozinheiro das almas deste mundo*. São Paulo: Globo, 1992.
- ANDRADE, Oswald de. *O perfeito cozinheiro das almas deste mundo*. Edição fac-símile. São Paulo: Editora Ex Libris, 1987.
- ANDRADE, Oswald de. *Um homem sem profissão: sob as ordens de mamãe*. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.
- BRITO, Mário da Silva. O perfeito cozinheiro das almas deste mundo. In: ANDRADE, Oswald de. *O perfeito cozinheiro das almas deste mundo*. Edição fac-símile. São Paulo: Ex Libris, 1987: IX-XII.
- BRITO, Mário da Silva. *As metamorfoses de Oswald de Andrade*. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, Comissão de Literatura, 1972.
- BRITO, Mário da Silva. *O perfeito cozinheiro das almas deste mundo*. Ângulo e Horizonte. São Paulo: Martins, 1969.
- BRITO, Mário da Silva. O perfeito cozinheiro das almas deste mundo. *O Estado de São Paulo - Suplemento Literário*, São Paulo, 1968.
- CAMPOS, Haroldo de. Réquiem para Miss Cyclone, Musa Dialógica da Pré-história Textual Oswaldiana. In: ANDRADE, Oswald de. *O perfeito cozinheiro das almas deste mundo*. Edição fac-símile. São Paulo: Editora Ex Libris, 1987. p. XV-XXII.
- JACKSON, Kenneth David. Oswald de Andrade e André Breton paixões loucas, loucos textos; ou uma negativa do artista como jovem canibal; ou inscrições rituais; ou memórias criptográficas; ou uma curiosa gastronomia; ou receitas apaixonantes; ou um texto louco. *Remate de Males*, Campinas, n. 33, 149-168, 2013.
- JACKSON, Kenneth David. Entre o banquete e a devoração: a paulicéia e o texto louco. In: Wentzlaff-Eggbert, Harald (ed.). *Naciendo el hombre nuevo. Fundir literatura, artes y vida como práctica de las vanguardias en el mundo ibérico*. Frankfurt am Main: Vervuert, 1999a. p. 267-276.
- JACKSON, Kenneth David. Novas receitas da cozinha canibal: O manifesto antropófago nos anos 90. *Nuevo Texto Crítico*, año XII, n. 23/24, p. 273-280, 1999b.
- KRAUSS, Rosalind. A escultura no campo ampliado (*Sculpture in the expanded field*). *Revista semestral do curso de especialização em História da Arte e Arquitetura no Brasil*, n. 1, v. 1, 1984.

PEIRCE, Charles Sanders. *The collected papers of Charles Sanders Peirce*. [C. Hartshorne, CP Weiss Eds. Cambridge-MA: Harvard University Press, 1931–1935], v. VII–VIII [AW Burks Ed. same publisher, 1958]; v. I–VI. Charlottesville: Intalex Corporation (citado como CP, seguido de volume e parágrafo.), 1931-1935.

PEIRCE, Charles Sanders. *Semiotics and signification: the correspondence between Charles S. Peirce and Victoria Lady Welby*. (ed.) C.S. Hardwick. Indiana University Press, 1977.

PLAZA, Julio. *O livro como forma de arte (I)*. São Paulo: Arte em São Paulo, 1982a.

PLAZA, Julio. *O livro como forma de arte (I)*. São Paulo: Arte em São Paulo, 1982b.

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. p. 37-58.

YOUNGBLOOD, Gene. *Expanded cinema*. New York: Dutton Paperback, 1970.

**João Queiroz**. Professor no Instituto de Artes da Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF). É co-editor do projeto COMMENS – Digital Companion of C.S.Peirce (Creative Commons, 2014), em colaboração com a Universidade de Helsinque, membro do International Association for Cognitive Semiotics (IACS), e pesquisador associado ao Linguistics and Language Practice Center, University of the Free State (África do Sul). Suas áreas de pesquisa incluem: Semiótica Cognitiva, Intermedialidade, Arte e Literatura latino-americanas. Website: <https://joaqueirozsemiotics.wordpress.com/>

**E-mail:** joao.queiroz@ufff.br

**Ana Luiza Fernandes**. Pós-doutoranda (FAPERJ nota 10) em Literatura Comparada pelo programa de pós-graduação em Letras (Literatura, Cultura e Contemporaneidade) da PUC-Rio. Doutora (bolsa CNPq), pela mesma instituição, e mestre pelo programa de pós-graduação em Comunicação (Estética, Redes e Linguagens) da UFJF. Pesquisadora associada ao *Iconicity Research Group* (IRG) – grupo dedicado à investigação de processos icônicos em arte e literatura –, seus interesses de pesquisa incluem: fotolivros, fotolivros de literatura, intermedialidade, semiótica.

**Email:** analuizadagama@gmail.com

#### Declaração de financiamento

Ana Luiza Fernandes agradece à FAPERJ (Fundação Carlos Chagas Filho de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro) pela bolsa concedida através do programa de pós-doutorado nota 10 - PDR10, processo SEI E-26/205.643/2022.