



nº 12 - junho de 2014

Por ocasião da descoberta da poesia *Pau-Brasil*

Valéria Jacó Monteiro*

RESUMO

Este artigo analisa a *Poesia Pau-Brasil* como projeto estético de Oswald de Andrade, enfatizando certos procedimentos composicionais sobre os quais foram erigidas as bases do movimento modernista brasileiro.

PALAVRAS-CHAVE: Oswald de Andrade; Poesia Pau-Brasil; Poesia; Modernismo; Estética

ABSTRACT

This article analyses the *Pau-Brasil Poetry* as Oswald de Andrade's esthetical project, emphasizing certain compositional procedures of which were the foundations of the Brazilian modernist movement.

KEYWORDS: Oswald de Andrade; Pau-Brasil Poetry; Poetry; Modernism; Esthetics

* Doutora em Teoria Literária e Literatura Comparada - USP. Professora da FATEC São Caetano do Sul, SP, Brasil, valemonte@gmail.com.

Remetendo à marca originária brasileira – pau-de-tinta nativo que nomeia a nação – Oswald de Andrade extrai do signo pau-brasil qualidades genuínas para tingir os daqui e os de lá com sua concepção de “poesia de exportação”, *made in Brazil*. À procura do signo poético, a marca *pau-brasil* passa de signo icônico a simbólico no contexto do Modernismo brasileiro, pois aloca um signo-patente para suprimir uma suposta falta em consequência de um esgotamento advindo de um classicismo “sem razão de ser no Brasil” (SARAIVA, 1986, p. 48)¹. Não coincidentemente, esse signo-patente é da ordem fálica², no tocante ao desejo do poeta de nomear um tipo de poesia que se autorretratasse como *Brasil* em sua “tentativa de renovar os modos de expressão e fontes inspiradoras do sentimento poético brasileiro” (PRADO, 2000, p. 57).

No início do prefácio ao *Pau-Brasil*, Paulo Prado marca duas metonímias metaforizadas que bem representam a importância deste momento inaugural que propõe a poesia de Oswald: “Ovo de Colombo” (universal/geopolítico) e “Grito do Ipiranga” (particular/nação). Assim, *Pau-Brasil*, no projeto estético de Oswald, responde a uma demanda subjetiva (autoria significante) e coletiva (projeto estético Modernista) de nomear, assinar para tornar público, um livro-programa em forma de diário-jornada social e político que reconstrói, por cortes e tomadas de mini-enredos, a História do Brasil. Incluindo-se, nesse projeto, a inesquecível capa-embrulho emblemática, que “recorta e cola” de forma parodística a bandeira do Brasil, carimbado pela inscrição *Pau-Brasil*, no lugar de “Ordem e Progresso”. Livro-totem, livro-bandeira, ritmado pelas ilustrações de Tarsila do Amaral³, de representações pós-codificadas, lugar em que os signos tentam o não arbitrário e a ausência do verbo ser. Livro de ideogramas, como qualifica Haroldo de Campos, em “Uma poética da radicalidade” (2000). A essa demanda, acima pontuada, inscreve-se o questionamento da modernidade pós-colonial: o que falta ao Brasil para comparecer simbólica e literariamente *Brasil*? Temos, então, de partida um movimento histórico rumo a uma alteridade literária. Em suma, trata-se da narrativa-de-vida sincrônica da poesia *Pau-Brasil* na diacrônica “história” do Brasil. Daí seu caráter convencional, simbólico.

¹ Entrevista concedida a Arnaldo Saraiva por Oswald de Andrade.

² Jacques-Marie Lacan no artigo “A significação do falo”, de 1958 e publicado em *Escritos* (1966), coloca o falo no centro da teoria psicanalítica ao torná-lo o objeto de recalçamento originário freudiano. Marco do *logos* sobre o qual advém o desejo – o falo é seu significante do desejo.

³ Cf. a edição original de *Pau-Brasil* na *Caixa Modernista*, organizada por Jorge Schwartz, editado pela Edusp, Editora UFMG e Imprensa Oficial, São Paulo, 2003.

A marca *pau-brasil* expressa no *Manifesto da Poesia Pau-Brasil*, publicada no *Correio da Manhã*, do Rio de Janeiro, em 1924, retorna em *Pau-Brasil*⁴ concretamente como “redescoberta”, ou mais precisamente invenção, criação poética de um povo “há mais de um século soterrado sob o peso livresco das ideais de importação” (PRADO, 2000, p. 57).

O livro é estruturalmente circular, “começa e termina focalizando transversalmente etapas basilares do mesmo processo de tomada de contato com a realidade brasileira” (OLIVEIRA, 2002, p. 105). Entre o primeiro momento, a descoberta oficial do Brasil, realizada por Pedro Álvares Cabral, e o último, a redescoberta operada por Oswald de Andrade na tentativa de se reapossar da própria herança cultural, quatrocentos anos de história se passaram. Mas não só. A partir de uma perspectiva original e crítica, o poeta realiza também um desnudamento das estruturas ideológicas que determinaram as visões frequentemente alienantes que os brasileiros tiveram, ao longo do tempo, de sua própria situação político-econômico-social. Em *Pau-Brasil*, encontramos a tentativa de neutralizar ou reduzir o vício metropolitano de representar um Brasil exoticamente “tropical, extasiante, luxurioso e alienante” (HELENA, 1985, p. 66).

A seleta dos fragmentos que representariam tal narrativa-de-vida *brasilis* é plurissecular, detendo-se nos momentos de crise, de mudança de mentalidade e de adoção de novos modelos culturais: a chegada dos primeiros europeus, a introdução da monocultura do açúcar, o desvendamento das regiões internas, a organização escravista-patriarcal da sociedade colonial, a independência, a abolição de escravos, o fenômeno da urbanização, a chegada de novos fluxos imigratórios e a industrialização das cidades do centro-sul do país. Em uma linguagem desornamentada, a poesia *Pau-Brasil* busca, por meio de colagens de materiais sortidos, o hibridismo e a pluralidade que são qualidades do Brasil moderno. A língua – sistema da linguagem que não desmente seu modo de ser – é privilegiada na imagem que representa a dicção *Pau-brasil*. Contra a eloquência, o desperdício, o rebuscar, ainda vigente à época, *Pau-Brasil* responde provocativamente com poesia a um tempo econômica, polissêmica, plurivocal. Poesia de cortes. “O *corte* contra a *côrte*”, para utilizarmos um oportuno trocadilho de Carlos Sepúlveda (1995, p. 10).

⁴ O livro *Pau-Brasil* foi publicado pela primeira vez em Paris, em 1925, com prefácio de Paulo Prado, datado de 1924.

A elaboração de *Pau-Brasil* foi precedida de *Memórias Sentimentais de João Miramar* (1924). *Miramar* foi gestado durante doze anos, o que confirma seu método caprichoso de compor, embora muito se tenha dito ao contrário. As *Memórias Sentimentais* são um laboratório de experimentos, objetivando produzir um resultado: a linguagem econômica, ágil (cubista), “infantil” (verdadeira, surpreendente) e caçoísta, a mesma de *Pau-Brasil*, do *Primeiro Caderno do Aluno de Poesia* que se torna ainda mais sofisticada em *Serafim Ponte Grande* (1933). Bem experimentada, a linguagem *Pau-Brasil* depura-se para conformar a palavra “nossa de cada dia”, a nossa falação em palavra poética e dela prostrar-se em poesia: poesia-prosada e proseada, para jamais nos esquecermos da blague, do “fala sério”, brincando.

Para melhor realizar o seu projeto corrosivo, em relação à retórica oficial, Oswald de Andrade não deixa de incorporar toda uma série de elementos e aspectos da língua falada, a exemplo de outros modernistas, inclusive Mário de Andrade, o seu direto inspirador. Assim fala o próprio Oswald:

Quando Mário publicou a *Paulicéia desvairada*, aquilo me pareceu, apesar do nosso estado de espírito, uma novidade. Novidade absoluta... Era a poesia libertada. De *Paulicéia desvairada* nasceu o meu *Pau-brasil*. Mas nasceu por oposição. Mário havia falado da topografia da cidade; e eu quis estender a novidade do canto ao Brasil (ANDRADE, 1990, p. 222).

A poesia de Oswald é voltada para a renovação da linguagem artística e literária, portanto, investe no receptor, em seu arrebatamento. Nunca se vira, até *Pau-Brasil*, tamanha síntese e concisão. O método composicional lança mão da escritura telegráfica, epigramática, da justaposição de imagens na montagem do verso, do poema, do livro. Poética do fragmento que pontua um olhar *naïf* na direção da complexidade de uma metrópole que se agiganta, intentando uma redução das coisas a elas próprias:

DITIRAMBO

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

Um lirismo antilírico-sentimentalóide: demolidor dos versos de uma tradição sustentada

[...] no maneirismo liberal burguês da cultura “jurídica” brasileira, que engendrou uma espécie de “retórica do simulacro”, linguagem-ornamento com um aspecto funcional decisivo: estabelecer com rigidez o lugar social do falante (SEPÚLVEDA, 1995, p. 13).

É, igualmente, um lirismo reconstrutor de “novas” experiências, de outros saberes fundados nas relações comunicacionais do cotidiano. Nada está previsto: o nosso lugar e o lugar do outro se decidem em tais relações. Como bem aponta João Ribeiro: “[...] teve [Oswald de Andrade] a intuição infantil de escangalhar os brinquedos, para ver como eram por dentro. E viu que não eram coisa alguma” (apud CAMPOS, 2000, p. 13). Daí a necessária reconstrução de uma disposição inaugural poético-vital, pela invenção e pela surpresa: *Aprendi com meu filho de dez anos/Que a poesia é a descoberta/Das coisas que nunca vi*. A volta ao “sentido puro” – que no projeto estético de Oswald significa “o estado de inocência substituindo o estado de graça” (1995, p.44), devendo-se processar, dialogal e dialeticamente, com um certo “internacionalismo” que não permite estreitezas e exclusivismos nacionais; contra, portanto, qualquer tipo de regionalismo fechado ou de fachada, de territorialismo. Projeto estético-filosófico que remete ao “regionalismo sem capital”, a que alude à “lógica do pior” de Clément Rosset, regionalismo em que tudo

[...] o que existe não constitui um conjunto de regiões, apenas uma soma indeterminada de regiões que se ligam entre si, não o princípio de uma referência comum a um todo, mas a adição silenciosa da cópula “e” (há tal, e tal, e tal região; e assim sucessivamente até o indefinido) (1989, p.123-4).

“Ditirambo”⁵ pode ser lido como a negação de todo regionalismo de “tipo racionalista”, em que o poeta se recusa a qualquer possibilidade de designar uma “natureza”, de afirmar o ser; tudo o que assinala um lugar é rechaçado, e propõe a inexistência de tudo o que se dá a conhecer e nomear: “*nem um sino, nem um lápis, nem uma sensualidade.*” Tal postura, vinda de um poeta sul-americano, não fosse a época em

⁵ Ditirambo, como é sabido, é uma expressão poética de cunho lírico que se desenvolveu na Grécia dórica e tem sua gênese associada ao canto e às danças corais. Tal associação remonta às suas longínquas origens em que há celebração ritual e coletiva dos grandes momentos da vida: nascimento, morte, colheita, vitória, etc. Canto em homenagem e honra a Dioniso, era, do ‘lirismo coral’, uma das formas mais importantes. Embora progressivamente tenha perdido essas características, em suas origens, o ditirambo era um canto que se compunha de elementos alegres e tristes e que se propunha a “cantar” Dioniso em toda a sua múltipla equivocidade.

que viveu, não deveria causar espécie, ao menos para literatos e críticos de literatura, que sabem perfeitamente que “a América Latina é um continente em que o excesso de fricção dos contrários inibe as oposições [...]” (PINHEIRO, 1994, p. 14); no “novo continente” tudo o que é de fora passa pelo “forno transmutativo da assimilação, desconhecendo pois a “fixidez das homogeneidades hereditárias” e as “metáforas que , repressiva ou progressivamente, fundam um lugar unitário no antes ou no depois” (PINHEIRO, 1994, p. 19-20).

Mas é em 1928 que Oswald escreve: “O espírito recusa-se a receber o espírito sem corpo. O antropomorfismo. Necessidade da vacina antropofágica. Para o equilíbrio contra as religiões do meridiano. E as inquisições exteriores” (1995, p. 48). Uma nova configuração, portanto, de sistemas de linguagem, uma radical modificação nos mesmos urgia que se fizesse. Oswald de Andrade, no *Manifesto Antropófago*, reclama um Brasil onde o “instinto caraíba”, reagindo ao “homem vestido”, decretaria a “existência palpável da vida”. “Somos concretistas. As ideias tomam conta, reagem. (...) Suprimamos as ideias e as outras paralisias” (1995, p. 48).

No título “Ditirambo”, como se percebe, não há gratuidade. Assim como quase todos os títulos de poemas de *Pau-Brasil*, esse também é manifestamente irônico, elaborando uma tensão dialética entre o título e o corpo poemático. Cria, no fruidor, um estranhamento que de saída se questiona: por que ditirambo? As respostas são dúvidas múltiplas: pela sua origem oral, popular e antiapolínea? Talvez porque a valorização da força vital cotidiana está no “Ditirambo” oswaldiano. Pela sua gênese de simplicidade primitiva? Pode ser, porque tem a ver com a sua tentativa de “olhar com olhos livres”, de inventar um país diferente daquele posição, à época fabricado pelas elites locais e estrangeiras. Pelo fato de ter sido a origem da tragédia, perdido as características “primeiras” e se tornado um cânone? Também pode ser, porque isso cria uma tensão entre aquilo que Graça Aranha, na conferência intitulada *A emoção estética na Arte Moderna*, chamava de “renascença de uma arte que não existe e o próprio e comovente nascimento da arte no Brasil” (ARANHA, 1925, p.1). Ou, ainda, ditirambo pelo peso que acumulou no decorrer dos tempos se metamorfoseando de canto primitivo e popular em “forma” poética clássica e canônica e aqui, sim, como marcada intenção irônico-desconstrutiva; ou, ainda, com a única intenção de levar o leitor a aprender a ler dentro de um novo eixo construtivo, de construção sempre aberta. Construção que tem como antípoda a “cena apolínea” de que fala Nietzsche:

A cena apolínea é o espaço de uma transparência (do qual a Ideia platônica é o equivalente filosófico) inteiramente fundada no interdito, no desconhecimento do corpo como significante. [...]; ela se funda sobre uma ilusão tenaz: figurar a vida, na sua presença mesma, fora de toda mediação e de todo signo. Sua verdade essencial é separar a poesia da música, a palavra da sua tonalidade, o corpo da sua simbólica, a teatralidade da cena material; ela só vive sob o modo de uma denegação redobrada (1992, p. 81).

Ditirambo: um “não”, com ressaibos dadaístas, ao discurso estabelecido; a todo e qualquer elemento tradicional e filosófico que sirva de anteparo à cultura burguesa: *nem um sino/nem um lápis/nem uma sensualidade*. Desenha-se, pois, uma paisagem “antissensualizada”: um largo de igreja sem vibrar de sinos, sem desenho prévio, pois sem nenhum toque de lápis. Evoca-se a pureza do primeiro, do primitivo: só o que ensina a simplicidade pode conter o amor puro e ser, finalmente, sensual. As imagens se desprendem da metáfora⁶ e se reordenam pela metonímia⁷ *sino*, por um repicar de sinos; *lápiz*, por um desenho, uma pintura ou croquis de um largo de igreja. Em vista disso, o verso se faz livre, ágil, enxuto e substantivo, transpondo em imagens o “real” e reordenando-o por

[...] nexos imprevistos, pelo mesmo processo de singularização com que, num quadro cubista, uma figura reduzida ao detalhe ampliado de um olho é avizinhada de uma carta de baralho ou do bojo de uma guitarra. Uma coisa toma o lugar sintático da outra, o efeito é tomado pela causa eficiente, a parte pelo todo etc (CAMPOS, 2000, p.38).

O lirismo, aqui, portanto, se faz sinônimo de equilíbrio, síntese, invenção, surpresa, fruto de novas perspectiva e escala.

A “novidade” oswaldiana levou a um mal-estar a crítica que protestou ante *Pau-Brasil*. Vejamos Carlos Drummond de Andrade: “Agora é urgente que ele [Oswald] desbaste essa matéria tão densa, lhe infiltre lirismo, se comova mais”; ou mesmo Mário de Andrade: “Pau-Brasil tem umas 10.000 arrobas de lirismo por colheita, sei, O de A. não trata dele desperdiça-o se incomodando mais com a forma que vai falar essa fartura interior. Ruim isso” (CAMPOS, 2000, p. 38). No mínimo esquisito, para quem, juntamente com Oswald, se batia contra os “batidos” modos de expressão e velhas fontes inspiradoras do sentimento poético brasileiro, segundo Paulo Prado, “há mais de um século soterrado sob o peso livresco das ideias de importação” (2000, p. 57). Sabe-

⁶ Ação no plano da similaridade semântica.

⁷ Ação no plano da contiguidade sintática.

se que o sentimentalismo sentimentalóide foi alvo de ataque dos *modernistas* e que a *Semana* propunha a renovação das intenções das letras e das artes no país.

No poema “3 DE MAIO”, Oswald responde à questão da liricidade de sua poesia ao defini-la:

Aprendi com meu filho de dez anos
Que a poesia é a descoberta
Das coisas que eu nunca vi

A poesia *Pau-Brasil* é obra de falas – enunciações – abreviadas e (re)arranjadas de acordo com o estilo da sucessão dos fatos ancorados nos traços de memória das narrativas-de-vida do Brasil, no período das origens ao dos tempos modernos. Hibridização – cruzamento de coisas – parodização como atualidade do ex-dito.

A figura *pau-brasil* é icônica. O idêntico à semelhança de si mesmo: *Poesia Pau-Brasil=Poesia made in Brazil*. Poesia de Exportação. Poesia com “poema-programa”⁸ com livro-programa. Há a realização do “isso é o Brasil”. O Brasil é isso aí, em dicção *pop*.

A *Poesia Pau-Brasil* inscreve sua própria gênese. Algo paralelo, teoricamente, à Arte Moderna, quanto à possibilidade que dá ao receptor de questionar sobre a natureza, valor e procedimentos da arte.

Quando Marcel Duchamp, em 1912, começa a produzir os seus *ready-mades* introduz uma nota estridente e provocadora na efervescente atmosfera da arte moderna. Essa provocação é o sentido da arte moderna que vai levar a uma reavaliação da Estética, passando a defini-la como um esteticismo; com sua ressonância sistemática, serviria para designar a vontade de estender a todo campo das obras de arte a aplicação, inconsequente e gratuita, de um esquema de valores e opções comuns (PRAZ, 1992, p. 199).

Há algo que se presta a testamento, à escritura, à tábua-da-lei ou ao *ready-made*. Destaca-se um objeto – peça poemática – do nosso cotidiano imaginado, utópico, exaurido por completo de sua “novidade” e o insira em uma cadeia de contíguos pré-determinados: uma certa história conhecida do Brasil, na sua expressão estrangeira e brasileira. O estranhamento se dá na forma desprevenida e espontânea com que esses “sedimentos de cultura brasileira” passam a ser ressignificados. A *Poesia Pau-Brasil* é contígua às coisas do Brasil, antes deste ser *Pau-Brasil*. Descobre-se e, finalmente,

⁸ Expressão utilizada por Haroldo de Campos com referência à “Falação”.

apropria-se de si. Estabelece seus próprios códigos. Mostra o evidente, o já-sabido, o já-dito. O foco converge-se no *aqui*. Referente fixo nas coisas do Brasil. Espaço fixo no território que é viajado e exibido. O enunciador-excursionista de *Pau-Brasil* percorre temas, tempos e espaços. A espontaneidade e os caprichos da linguagem produzidos pelos primeiros cronistas e pelas gentes do Brasil, pelo córtice da montagem e remontagem, do humor e da ironia se faz poesia de alta voltagem lírica, se faz *ready-made* “da frase pré-moldada do repertório coloquial ou da prateleira literária, dos rituais quotidianos, dos anúncios, da cultura codificada em almanaques” (CAMPOS, 2000, p.25).

O encontro primeiro com a linguagem: do poeta e do leitor e/ou do emissor e do receptor. Há sempre o outro (de)flagrado mediante ou diante de um *eu* qualquer. Relações inevitáveis de um enunciador com aquele que frui: reeducação dos sentidos para o sempre/nunca visto: demanda de desautomatização. Inocência (poética) que não quer dizer não saber, mas, sim, saber à maneira do cotidiano vivido, já que a “poesia existe nos fatos” e o fato estético advém dos “casebres de açafraão e de ocre nos verdes da favela”⁹. E ainda pelo próprio Oswald:

A Poesia Pau-Brasil é uma sala de jantar domingueira, com passarinhos cantando na mata resumida das gaiolas, um sujeito magro compondo uma valsa para flauta e a Maricota lendo o jornal. No jornal anda todo o presente (ANDRADE, 1995, p.44).

A eficácia desta imagem antilírica, em sua simplicidade, é intensa. Talvez o “[...] contrapeso da originalidade nativa para inutilizar a adesão acadêmica” (ANDRADE, 1995, 45).

Em sua macrotextualidade, o livro *Pau-Brasil*, com sua estética redutora, ressignifica por meio da mobilidade encontrada na estética do fragmento (poemas-minuto, montagens e colagens), a narrativa-de-vida do Brasil. O movimento adquirido via fragmentos, assim como a maior variedade de temas e assuntos na cultura brasileira são possibilitados. Inclui-se nesta narrativa o enunciador brasileiro e sua cotidianidade lírica.

Pau- Brasil compõe-se em “episódios”, “cantos” com grandes tomadas que, por sua vez, se decompõem em tomadas menores que, imageticamente, as recompõem, em fragmentos. São nove séries de poemas aliados entre si, entremeados com gravuras de

⁹ Citações de “Falação”.

Tarsila do Amaral: “Por ocasião da descoberta do Brasil”, “História do Brasil”, “Poemas da Colonização”, “São Martinho”, “rp 1”¹⁰, “Carnaval”, “Secretário dos Amantes”, “Postes de Light”, “Roteiro das Minas”, “Lóide Brasileiro”.

Realizando um percurso de redescoberta histórica e geográfica do Brasil, tudo sob um olhar crítico e desmistificador da realidade, *Pau-Brasil* é humor e dor na voz do Brasil. Livro de contágios contrastantes e embates radicais que, surpreendentemente, não se excluem: primitivismo e vanguardismo; passado e presente; colonizadores e colonizados; brancos, negros e índios; campo e cidade (OLIVEIRA, 2002, p.116); português escolarizado e “mal-falado”, enfim, lugares-comuns da cultura brasileira; e, tudo isto, sob a batuta de um humor em que convivem o trágico, o cômico, o lírico e, como não poderia deixar de ser – pois que próprio de Oswald – o patético, nas enunciações não menos poéticas do que “grotescas”.

Poesia *Pau-Brasil*: matéria-prima brasileira exportável do século XX. A recente redescoberta de sua própria terra, pontua Maria de Lourdes Eleutério,

[...] leva Oswald a recuperar o produto exportado no século XVI sob configurações poéticas. Afinal, a renovação pretendida na Europa tem como uma das vias o primitivismo, que é nossa herança cultural. Sendo assim, alguns aspectos do inédito, da audácia dos “ismos” europeus, nos impregnam enquanto tropicalidade [...] Oswald tem o crivo crítico para enxergar, com ‘olhos livres’, o cotidiano nacional como poesia. Sobretudo observa nele a qualidade de exportação, enquanto este está transfigurado em poesia, porque ele, Oswald, é um conhecedor/deglutidor das tendências europeias [...] (1989, p. 57).

Pau-Brasil possui um caráter orgânico, propõe uma unidade em pluriversos. As subdivisões seguem a diacronia dos eventos da narrativa-de-vida do país, marcando um percurso de viagem com saída e chegada, abençoada por Deus: *Escapulário* e *Laus Deo*. Este é outro aspecto, não menos importante, que transita, também de forma ambígua, pela vida/obra de Oswald de Andrade: a marca, em suas mais variadas nuances, de uma religiosidade que ele rebatiza de “sentimento órfico”. Ao iniciar *Pau-Brasil* pelo portal *Por ocasião da descoberta do Brasil*, encontramos o poema “ESCAPULÁRIO”, intertextualizando, esteticamente, sua fala paródica com a oração básica do cristão (*Pai Nosso*), além das questões da simplificação, do prosaico, da inclusão do cotidiano, da poesia que está nos fatos, enfim do aproveitamento “dos elementos desprezados pela poesia nacional” (Andrade, 1995, p. 22), verifica-se uma certa desterritorialização do

¹⁰rp é abreviatura de Rápido Paulista, expresso ferroviário noturno que interligava São Paulo ao Rio de Janeiro.

universo ideológico-cristão do catolicismo, em “litígio amoroso” com um profundo sentimento religioso do qual, na realidade, Oswald confessa nunca ter querido se libertar:

Crise de catolicismo, mais do que de religião, pois tendo da Igreja a pior ideia nunca deixei de manter em mim um profundo sentimento religioso de que nunca tentei me libertar. A isso chamo eu hoje sentimento órfico. Penso que é uma dimensão do homem. Que dele ninguém foge [...] A religião existe como sentimento inato que através do tempo e do local tome essa ou aquela orientação, este ou aquele compromisso ideológico e confessional. Podendo também não assumir nenhum e transferir-se numa operação freudiana (ANDRADE, 1990a, p. 84).

O que ambiciona o projeto de arte *pau-brasil* de Oswald? Pau-Brasil é, antecipadamente, uma visão poética surgida das “sugestões edênicas da terra nova”, sugestões estas que vão redesenhar possibilidades e se constituir “nos valores essenciais de uma utopia a realizar” (NUNES, 1995, p. 27).

Por partes, qual “o esforço intelectual do Brasil contemporâneo”? Retomemos o que coloca Oswald em *Estética e Política*¹¹.

Dada nossa matéria psicológica e nosso sentimento étnico, a obra do Brasil contemporâneo consiste em aliar a estas riquezas adquiridas uma expressão e uma forma que podem dirigir nossa arte para o apogeu. Estamos assistindo ao esforço científico da criação de uma língua independente, por sua evolução, da língua portuguesa da Europa. Recebemos como benefício todos os erros de sintaxe do romancista José de Alencar e do poeta Castro Alves, e o *folk-lore* não atingiu somente o domínio filosófico (ANDRADE, 1992, p. 34).

Mas, o que nos faltava, segundo Oswald, à época?

Faltava a eclosão das realidades presentes, onde o fundo e a forma, matéria, sentimento e expressão pudessem dar ao Brasil de hoje a medida intelectual da sua mobilização industrial, técnica e agrícola (ANDRADE, 1992, p. 34).

Após, o *Jeca Tatu*¹² – “precursor da riqueza americana, aberta a todas as tentativas das raças viris” – o “Juca Mulato” – “poema da raça” (ANDRADE, 1992:35)

¹¹ Conferência feita na Sorbonne em 1923.

¹² *Jeca Tatu*, de Monteiro Lobato. O personagem torna-se símbolo cuja “imagem popular viu nele o Brasil tenaz, cheio de resistências físicas e morais, fatalizado, mas não fatalista, tendo adotado, pelas circunstâncias das suas origens e do seu exílio, esta espécie de vocação para a infelicidade, observada inconscientemente pelos etnólogos e pelos romancistas. Lobato conveio que Jeca Tatu queimava as matas

de Menotti del Picchia e das poesias de Mário de Andrade e Ronald de Carvalho¹³, inventário feito por Oswald – à nossa lembrança de “Instinto de Nacionalidade”, de Machado de Assis – o crítico-poeta pontua nossos sintomas até então:

Na pintura como na literatura, a lembrança das fórmulas clássicas impediu durante muito tempo a eclosão da verdadeira arte nacional. Sempre a obsessão da Arcádia com seus pastores, sempre dos mitos gregos ou então a imitação das paisagens da Europa, com seus caminhos fáceis e seus campos bem alinhados, tudo isso numa terra onde a natureza é rebelde, a luz é vertical e a vida está em plena construção. A reação contra os museus da Europa, de quem resultou a decadência da nossa pintura oficial, foi operada pela semana d’arte moderna, que se realizou em São Paulo. Protestamos então contra os processos, quer fossem de Pedro Américo, quer do casal Albuquerque, quer da mera decomposição nacionalista de Almeida Júnior. Os novos artistas, precedidos por Navarro da Costa, começaram a reação adotando os processos modernos, oriundos do movimento cubista da Europa. O cubismo foi um protesto contra a arte imitadora dos museus (ANDRADE, 1992,37-8).

Decompondo e recompondo, enfim sintetizando materiais da cultura brasileira, de uma realidade vária, mutável e assimétrica, Oswald, com inocência construtiva, chega à composição de *Pau-Brasil*: fragmentos de fatos históricos, folclóricos, étnicos, econômicos, linguísticos (arremedos da fala e do cotidiano) crônicas, que se põem e sobrepõem (que se montam e remontam) sob os signos da invenção de formas (donde sua originalidade) e da surpresa (estranhamento que subverte o lugar-comum e o torna incomum). A plasticidade, a geometrização e o cromatismo de *Pau-Brasil* são procedimentos verbalizados que iconizam a linguagem-nossa-de-cada-dia. Tal plasticidade começa pela macroestrutura da obra, com as ilustrações de Tarsila do Amaral que compõem a nova concepção de livro.

“Por Ocasião da Descoberta do Brasil”¹⁴, sintagma que marca além da “real” descoberta do Brasil, a descoberta, pelo poeta, da poesia e de sua terra natal que, por sua

nativas para deixar ao imigrante novo a possibilidade de estender a “onda verde” dos cafezais (ANDRADE, 1992: 35).

¹³ Realizações estéticas relatadas no artigo: “Os Epigramas Irônicos e Sentimentais”, de Ronald de Carvalho, “onde a poesia brasileira atinge a sua mais alta expressão nacional, *O Homem e a Morte*, de Menotti del Picchia, que, pela sua beleza, faz recordar a parte da obra de Claudel que traz um cunho lírico brasileiro” (ANDRADE, 1992, p. 36).

¹⁴Na edição original, dedicada a Blaise Cendrars: “A Blaise Cendrars por ocasião da descoberta do Brasil!”. A dedicatória não consta da edição de *Poesias reunidas*, de 1945, possivelmente por conta da ruptura entre os dois poetas. Blaise Cendrars (1887-1961) exerceu papel relevante no Modernismo brasileiro. Entre Cendrars e Oswald a influência foi recíproca, pois mantiveram contato de seus textos ainda inéditos. *Pau-Brasil* e *Feuilles de route* (publicado em Paris em 1924) possuem confluências, entre elas os desenhos de Tarsila do Amaral. Cf. *A aventura brasileira de Blaise Cendrars*, de Alexandre

vez, também passa a ser descoberta do Outro, das terras estrangeiras. Exemplifique-se com as viagens, por algumas partes do Brasil, Minas Gerais, Rio de Janeiro e interior de São Paulo, acompanhado de Tarsila e Cendrars, hospedados por alguns dos participantes do grupo modernista.

Veja-se, por exemplo, a seção “São Martinho”, na qual o poeta se refere explicitamente a Cendrars, na poesia “versos de dona carrie”; e ainda, as seções “Carnaval” e “Roteiro de Minas”, nas quais o poeta utiliza sugestões da viagem realizada com Cendrars ao Rio de Janeiro e a Minas Gerais (OLIVEIRA 2002: 117).

Pode-se supor, como bem destaca Oliveira, que, a partir da ideia-projétil da poesia *Pau-Brasil* já contida no manifesto, agregou-se oportunamente o que faltava: o endereçamento para o outro, ou seja, mostrar o “aqui” para os de “lá”. Mostrar o Brasil para o viajante francês. O Brasil que se queria fazer conhecer, aquele real e verdadeiro; não o país dos cartões-postais que o estrangeiro visitante costumava ver.

O Brasil-intelectual era, à época, mais francês que qualquer outra coisa. Havia aqui a “recusa” de se dizer brasileiro.

Mas esse interesse não era privilégio dos intelectuais e dos que podiam viajar. Também de longe se sonhava. O brasileiro classe média vivia com os olhos na França neste período de pré-guerra. Lia-se francês, saboreavam-se iguarias francesas e era a moda francesa que nos dizia como vestir... Paris era o centro do mundo. E o das nossas atenções. Importávamos tudo, até... literatura (CARVALHAL *apud* OLIVEIRA 2002, p.118).

Mas também é preciso dizer que foram precisamente o contato vivo e direto com os artistas da vanguarda europeia, a percepção da crise que atravessava o Ocidente no início do século e a consciência do atraso das letras e das artes no próprio país que levaram alguns dos nossos jovens e intrépidos artistas e escritores/pensadores às manifestações de rebelião que culminaram na Semana de Arte Moderna de 22. A poesia *Pau-Brasil* de Oswald é, na realidade, uma síntese dos conceitos polêmicos lançados pelas vanguardas do início do século XX em torno do primitivismo e das ideias e depurações estético-formais cubo-futuristas. O poeta paulista condicionado por uma espécie de “sobressalto étnico” que, de acordo com Nunes, atingiu o século XX, vetorizando a sociedade moderna, nem tanto na direção de uma arte primitiva por assim

Eulálio; *Blaise Cendrars no Brasil e os modernistas*, de Aracy Amaral e *Uma poética da radicalidade*, de Haroldo de Campos (2000).

dizer, mas muito mais na direção do “pensamento selvagem”¹⁵, sobressalto aquele que se detecta no *Manifesto Pau-Brasil*,

[...] tanto penderia para o primitivismo de natureza psicológica quanto para o da experiência da forma externa na estética do cubismo, que Apollinaire estendeu, sem esquecer de associá-la à exaltação futurista da vida moderna nos grandes meios urbanos, às manifestações da nova lírica, do *esprit nouveau* na poesia (NUNES, 1995, p.10).

Pensando na contiguidade, na montagem e nas escolhas composicionais de *Pau-Brasil*, “Por Ocasão da Descoberta do Brasil” possui a função de introduzir, apresentar uma abertura que de certa forma tem o dom de epigrafar a *história* do Brasil da poesia *Pau-Brasil*. Obviamente, tratando-se de um cenário inaugural também na mente do fruidor, a expectativa não frustra o (in)esperado, um ícone religioso (católico) como frontispício, “altar-de-entrada”. Um signo Dadá?

ESCAPULÁRIO
No Pão de Açúcar
De Cada Dia
Dai-nos Senhor
A Poesia
De Cada Dia

Imagens significantes se sobrepõem neste poema-oração-profanação. Uma delas está fixada no objeto de devoção chamado “Escapulário”¹⁶. Um ícone católico, uma relíquia benta. Entregue à imagem totêmica, fetichizada da devoção/*devoção*, o fruidor ora, ainda que de maneira profana(da), pelos “lábios do poeta”. É um poema performático, pragmático, sobre determinado pelo signo da cruz. Não há sedução mais bem sucedida que essa, sem saber, ao ler o poema, o fruidor profana o *Pai Nosso* e cai nas graças da poesia: *A Poesia/De cada dia*. *A Poesia Pau-Brasil* inicia sua “descoberta do Brasil”, orando, portanto coletivizando a cena (*Dai-nos Senhor*), fazendo dela uma proposta para todos nós: a poesia, o pão da sensibilidade; poesia que nos devolve à infância e à alegria da espécie.

Poema-estribilho, ligeiro, mnemônico. Repetição em alternância de *De Cada Dia*, estabelecendo a rítmica da reza, da lalia, daquilo que falamos no quase automático, no ato bem-sucedido do dito que se repete, que preenche os silêncios com súplicas (que

¹⁵“Pensamento mito-poético que participa da lógica do imaginário e que é selvagem por oposição ao pensar cultivado, utilitário e domesticado” (NUNES, 1995, p.10).

¹⁶ Escapulário: Tira de pano que os frades e freiras de certas ordens usam pendentes sobre o peito.

nada nos falte), sintoma da religião. O poema provoca os traços inequívocos da memória-da-reza pela insistência da repetição, do murmurar da lalia. Este momento religioso/profano provoca a reflexão sobre a escolha do poeta pela oração parodiada. Há, sem dúvida, a revelação de resíduos e recalques religiosos a que segue a proposta de uma digestão risonha. Rir, portanto, partindo-se “da necessidade de habitar-se do que nos é estranho” (PINHEIRO, 1994, p.35). O humor que provoca este riso, aclara-nos Pinheiro,

[...] alimenta-se da experiência de crise e de diálogo entre dois textos: o primeiro que pertence ao horizonte médio de expectativa geral; o segundo, que decepciona tal expectativa em que o corpo e a mente trivialmente se apoltronavam. Agora se instaura um pensamento duplo, a convivência com a dúvida criativa, com o número dois, a possibilidade de relação tensa entre o familiar e o estranho, a noção científica de ação e reação – sem o que o mundo é um amontoado amorfo de certezas recebidas por herança (PINHEIRO, 1994, p. 35-6).

São palavras de Oswald, no *Manifesto Antropófago*: “nunca fomos catequisados, vivemos através de um direito sonâmbulo. Fizemos Cristo nascer na Bahia. Ou em Belém do Pará” (1995: 48). Note-se, no contexto da poética e da retórica da oração, que este verso medial, *Dai-nos Senhor*, é aquele cuja sonoridade (quebra do cadenciamento) e força linguística (dominância da função emotiva na primeira pessoa do plural) evoca o Senhor, aquele a quem nos dirigimos para rogar. Pelo poder da oração, do significante verbalizado, e do ícone religioso (escapulário) “visto”, a força imagética de Pau-Brasil é aqui exemplar. Em uma tomada, o poema sobrepõe imagens visuais, sonoras (oração) e degustativas e “se pensa”, reflete-se sobre si mesmo ao evocar *A Poesia/De Cada Dia*. Provocar o pensamento reflexivo significa dar possibilidade interpretativa, por meio do próprio signo de expressão. Trata-se de compreender o seu valor icônico e, nele, questionar o seu código, o da poesia. E o signo poético se materializa no corpo poemático:

No **Pão** de Açúcar
De Cada **Dia**
Dai-nos Senhor
A **Poesia**
De Cada **Dia**
(grifos nossos)

As repetições em ecos *cada dia, cada dia, poesia*, em espelho *dai, dia* valorizam a linguagem oral, matriz do coloquial; tal técnica das repetições, diga-se, é procedimento estilístico constante na poesia oswaldiana, seja por meio de um andamento paralelístico e anafórico, seja pela simples reiteração topológica de palavras iguais ou parônimas. Tal constância nos é confirmada por Haroldo de Campos:

Aliás se se pode identificar uma célula rítmica básica na construção sonora dos textos do poeta [e aqui está se referindo a Oswald de Andrade e a seu poema *Cântico dos cânticos para Flauta e Violão*, esta será a repetição de tipo aliterativo ('coral caído', 'duro dorso'), agnominativo ('bonançosa bonança') ou em eco ('mim'/'Alkmin') (2000, p. 47-8)

Cada dia se repete em *poesia* os quais (dia e poesia) se entrelaçam projetivamente pela camada sonora, ao nível estrutural, via técnica das repetições que, nos planos sintático e semântico, constitui (tal técnica) o marco estilístico do poema: *dia* repercute (em eco) em *poesia* e ricocheteia em espelho em *dai* que confere ao verbo uma possível bivalência, ou seja, uma transformação substantiva: *dia*. O verbo dar está (ou pelo menos tem de estar) no dia-a-dia da poesia. As formas de redundância aqui são o eco, a aliteração, via rimas externas e internas e o espelhamento. Poema/pacto de dev/oração que se opera no seu próprio corpo/textura de linguagem. Poesia *Pau-Brasil*: proposta, já, do pensamento antropofágico centrado no “comer como signo e no signo como comer, *le plaisir de la dévoration*. Devoração: a oração da dívida e do comer cômico!”, como aponta Pignatari no prefácio de *Um Homem sem Profissão* (ANDRADE 1990, p. 8-9).

Ao realizar o poema-oração-paródia, algo de satírico se produz. Profanado o *Pai Nosso* (“o pão nosso de cada dia, nos dai hoje”), prova-se o constrangimento e/ou o riso. O poema possui tom e função de epigrama. Neste sentido, marca esse momento inaugural com a provocação. A economia desta bem planejada peça poemática de *Por ocasião da descoberta do Brasil* cria, de imediato, uma experiência fruitiva ímpar, imperativa: enquanto lemos, rezamos a favor da poesia. Momento de entrega, de imediatez deste ato que performa, no signo poético, parte substancial da cultura nacional de devoção/devoração. Sob os signos do *Senhor*, patriarcalismo sintomático de todo americano, posto que colonizado, e a da *Poesia*, sobrevivemos.

Ainda a respeito das imagens neste poema-minuto, os signos geográfico e degustativo *Pão-de-Açúcar* entram em cena, afinal poesia-de-exportação e de consumo.

Contudo, o desvio mnemônico-metonímico – *pão nosso* por *pão-de-açúcar* – desloca o suposto tom sério e/ou trágico da súplica, em um enunciado chistoso, próprio da paródia, próprio da “fome” e da “vontade de comer” brasileiras. O que é pedido não é “o pão nosso de cada dia”, repetimos, mas o que dever vir nele: “a poesia de cada dia”. O poema-oração torna-se degustável. A poesia degusta-se. A sobreposição dos códigos visual (marco geográfico) e do sonoro/verbal (lalia da reza) enseja o degustativo, produzindo o equilíbrio geométrico e a síntese que Oswald propõe à poesia moderna.

A intertextualidade, o trabalho paródico de *Pau-Brasil* se dá como processo substitutivo, justamente o que postula o processo metafórico. A força transgressora do signo de qualidades metafóricas, “cria uma imagem simbólica quando, na linguagem verbal, um sistema icônico lhe é infra-, intra- e superimposto” (OLIVEIRA, 1999, p. 114). Mas essa qualidade metafórica precisa de uma mente interpretadora que seja capaz de produzir significações, tornando a metáfora em símbolo. Para tal, tem de haver um processo relacional que interprete em *Pau-Brasil* os dados da cultura. Aí se processa o interpretante, aí há o reconhecimento.

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Oswald de. *Pau-Brasil*. 4^a.ed., São Paulo:Globo, 2000.
- _____. *Memórias Sentimentais de João Miramar*. 12^a.ed, São Paulo: Globo, 1999.
- _____. *Serafim Ponte Grande*. 5^a.ed., São Paulo: Globo, 1996.
- _____. *A utopia antropofágica*, São Paulo, 2^a.ed., Globo, 1995.
- _____. *Estética e política*. São Paulo: Globo, 1992.
- _____. *Primeiro Caderno do Aluno de Poesia Oswald de Andrade*. 2^a.ed., São Paulo: Globo, 1991.
- _____. *Os dentes do dragão: entrevistas*. Org. M. E. Boaventura. São Paulo: Globo e Secretaria de Estado da Cultura, 1990.
- _____. *Um homem sem profissão – Sob as ordens de mamãe*. São Paulo: Globo, 1990a.
- ARANHA, GRAÇA. *A Emoção Estética na Arte Moderna*, Conferência, 1925. Disponível em: <http://www.casadobruzo.com.br/poesia/g/graca03.htm>. Acesso em: 25 fev. 2014.

CAMPOS, Haroldo de. Uma poética da radicalidade. In: Andrade, Oswald de. *Pau-Brasil*. 4^a.ed., São Paulo: Globo, 2000, p. 7-53.

ELEUTÉRIO, Maria de Lourdes. *Oswald: itinerário de um homem sem profissão*. Campinas, Unicamp, 1989.

HELENA, Lúcia. Um caminho percorrido. In: TELES, Gilberto Mendonça (org.). *Oswald Plural*. Rio de Janeiro: UERJ, 1995, p. 17-26.

NIETZSCHE, F. W. *A origem da tragédia*. Tradução de Álvaro Ribeiro. Lisboa, Guimarães Editores, 1994.

NUNES, Benedito. A antropofagia ao alcance de todos. In: Andrade, Oswald de. *A utopia antropofágica*. 2^a.ed., São Paulo: Globo, 1995, p. 5-39.

OLIVEIRA, Vera Lúcia *Poesia, mito e história no Modernismo brasileiro*. São Paulo: Unesp, 2002.

PIGNATARI, Décio. Tempo, invenção e inversão. In: Andrade, Oswald de. *Um homem sem profissão – Sob as ordens de mamãe*. São Paulo: Globo, 1990a.

PINHEIRO, Amálio. Oswald/Lezama: a forma da cultura. In: *A semana de arte moderna*. São Paulo: Educ, 1992, p. 57-62.

PRADO, Paulo. Poesia Pau-Brasil. In: Andrade, Oswald de. *Pau-Brasil*. São Paulo, 4^a.ed., São Paulo: Globo, 2000, p. 57-60.

PRAZ, Mário. *Literatura e artes visuais*. Tradução José Paulo Paes. Cultrix: São Paulo, 1982.

ROSSET, Clément. *Lógica do pior*. Tradução Fernando J. Fagundes Ribeiro e Ivana Bentes. Rio de Janeiro: Espaço e Tempo, 1989.

SARAIVA, A. *O modernismo Brasileiro e o Modernismo Português: subsídios para o seu estudo e para a história de suas relações*. Porto: s/n, 1986, vol. III, p. 48-49.

SEPÚLVEDA, Carlos. Oswald de Andrade e o paradigma perdido. In: TELES, Gilberto Mendonça et alii. *Oswald Plural*. Rio de Janeiro: UERJ, 1995.

Data de submissão: 03/03/2014

Data de aprovação: 21/04/2014