

O PRIMITIVISMO POÉTICO EM OSWALD DE ANDRADE: VANGUARDA E INTERTEXTUALIDADE

Anderson Pires da Silva*

RESUMO: *Pau Brasil* é o primeiro livro de poemas de Oswald de Andrade, publicado em Paris em 1925, pela editora *Au Sans Pareil*. Mais do que um livro de estreia, um livro seminal para se compreender o aproveitamento estético do coloquial no modernismo brasileiro.

Palavras-chave: Primitivismo. Vanguarda. Modernismo. Oswald de Andrade. Tarsila do Amaral.

Paulo Prado, no prefácio para a primeira edição de *Pau-Brasil*, escreveu que a "poesia pau-brasil" (sic) era o "ovo de Colombo" da poesia modernista. A expressão "ovo de Colombo" era comumente usada para se referir a uma solução simples para um problema complexo¹. O problema que Oswald de Andrade e os modernistas de 22 tinham diante de si era o desafio de criar uma arte e uma literatura de vanguarda brasileira, em sintonia com as vanguardas europeias (as vanguardas históricas, hoje), mas que não fosse uma imitação colonizada delas.

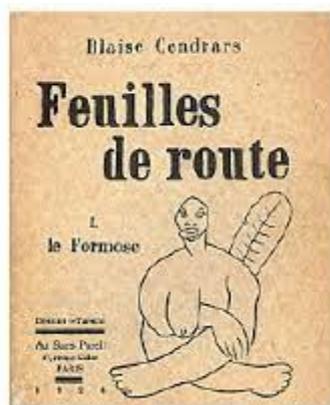
A poesia pau-brasil foi uma bomba de efeito retroativo. No contexto original dos anos 20, o livro foi importante para configuração da linguagem poética modernista, mas seus efeitos só foram realmente sentidos décadas depois, na chamada *poesia marginal* dos anos de 1970. E agora, contemporaneamente, a "revolução de linguagem" (segundo Haroldo de Campos) desencadeada pelos poemas de Oswald de Andrade é o que menos nos espanta, até porque está generalizada na poesia que se escreve hoje. O que ainda nos intriga é a complexa engrenagem histórica criada por Oswald como instrumento de *descolonização do imaginário nacional*, sua concepção histórica utópica que tanto irritou os críticos marxistas, que antecipava de forma surpreendente a metaficção historiográfica dos escritores pós-modernos.

Primitivismo e vanguarda na poesia pau-brasil dos anos de 1920

A editora pariense *Au Sans Pareil*, que publicara *Pau-Brasil*, também era a editora do poeta suíço Blaise Cendrars. Nessa casa editorial, Cendrars lançara os livros *Les Confessions de Dan Yack* (1929) e, o mais importante para nós, *Feuilles de route* (1924), com ilustrações de Tarsila do Amaral.

* Doutor em Letras pela Puc-Rio, Mestre em Literatura Brasileira pela UERJ, Graduado em Letras pela UJFJ. Professor Adjunto de Literatura Brasileira na Faculdade de Letras da UFJF. Coordenador do Grupo de Pesquisa Narrativas Visuais/Experiências Literárias, credenciado no diretório de grupo de pesquisa do CNPq. E-mail: anderson.ficcionista@gmail.com.

FIGURA 1 - Capa de Feuilles de Route com ilustração de Tarsila do Amaral



FONTE: (AMARAL, 2003, p.178)

FIGURA 2 - Desenho de Tarsila do Amaral para o miolo de Feuilles de Route



FONTE: (AMARAL, 2003, p. 173)

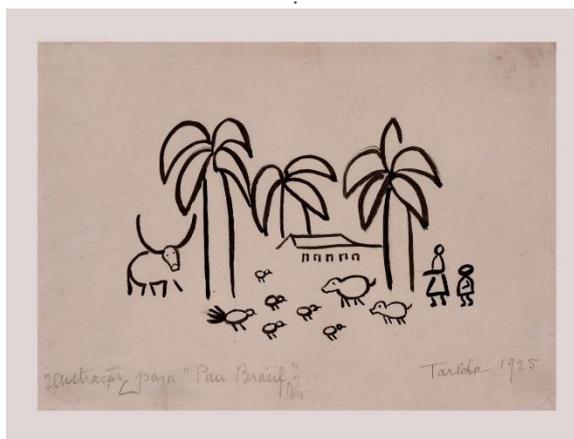
A amizade do casal Tarsila e Oswald com Cendrars, intensificada com o período em que o poeta suíço passou no Brasil em 1924, acabou sendo tema dos poemas de *Feuilles de Route* (roteiro de viagem), coincide com a *onda primitivista* na qual alguns artistas de vanguarda, como Pablo Picasso e o próprio Blaise Cendrars, estavam surfando entre os anos de 1923-1927. O interesse pela arte dos povos primitivos da América e da África correspondia à busca de alguns artistas europeus de vanguarda (Henry Rousseau, Paul Gauguin, Juan Miró) por uma forma de expressão que se opusesse à industrialização, à urbanização, aos processos de mecanização e automação das sociedades industriais². Na pintura de Tarsila, as formas primitivistas aparecem em quadros como *A cuca* (1924) e *Manacá* (1927), nas ilustrações para o livro de Cendrars e para o *Pau-Brasil* de Oswald. Nessa fase, segundo Aracy Amaral, Tarsila atingia o "domínio da linha plenamente, não apenas a estilização, como a simplificação, numa redução máxima de elementos gráficos quase ideogramáticos" (AMARAL, 2003, p. 177). Simplicidade, aliás, é uma palavra-chave na arte de vanguarda primitiva, pois acessava uma forma de expressão quase infantil.

FIGURA 3 - Ilustração de Tarsila do Amaral para o livro Pau-Brasil



FONTE: (AMARAL, 1990, P. 67)

FIGURA 4 - Ilustração de Tarsila do Amaral para o livro *Pau-Brasil*.



FONTE: (AMARAL, 1990, p. 83)

É curioso notar que não eram – e ainda não são – muito usuais livros de poesia ilustrados. Aliás, os livros ilustrados pertenciam – e ainda pertencem – à tradição da literatura infantil. Embora a presença das ilustrações acentuasse o caráter experimental de vanguarda, também rementia à busca pela simplicidade da expressão que ia além do plano da linguagem. Há uma relação intersemiótica entre os desenhos de Tarsila e os poemas de Oswald, que intensifica o sentido primitivista da poesia pau-brasil. Jorge Schwartz, em sua leitura sobre o diálogo ilustração-poema no livro, observa: "As dez ilustrações que Tarsila realizou, uma para cada seção do livro, tem o traço simples, sintético, infantil e carregado de humor" (SCHWARTZ, 2013, p. 29).

Oswald se valeria outra vez de ilustrações para o seu livro de poemas seguinte, *Primeiro caderno do aluno de poesia Oswald de Andrade*. Aliás, é muito notável a conexão entre arte e imaginação infantil na vanguarda primitivista, como, por exemplo, as pinturas de Joan Miró (a série *Peinture* de 1927). A conexão se estende à escrita de Oswald nos poemas de *Pau-Brasil*, à simplicidade do léxico, que mesmo obedecendo ao programa exposto no *Manifesto da Poesia Pau-Brasil* ("a língua sem arcaísmos, sem erudição, natural e neológica"), aproximava-se da

imaginação infantil. Não é por acaso que faça parte do livro o poema "3 de maio": "Aprendi com meu filho de dez anos/Que a poesia é a descoberta/Das coisas que eu nunca vi" (ANDRADE, 1990, p.99).

Dizer que aprendeu o "que é a poesia" pela perspectiva de uma criança, não era só uma forma de desdenhar do saber dos eruditos, da falta de naturalidade deles ao abordar o fenômeno poético, mas também era o próprio método de criação da poética pau-brasil. Muito antes do primitivismo poético de Oswald de Andrade, Charles Baudelaire havia percebido a relação entre a criança e a imaginação poética moderna. Em seu estudo sobre a pintura de Constantin Guys – *O pintor da vida moderna*, publicado no Brasil no livro *Sobre a modernidade* -, Baudelaire afirmava a respeito do processo de criação de Guys: "Imagine-se um artista que estivesse sempre, espiritualmente, em convalescença [...]. Ora, a convalescença é como uma volta à infância. [...]. A criança vê tudo como *novidade*; ela sempre está *inebriada*" (BAUDELAIRE, 1996, p. 18). Olhar tudo como *novidade*, de certa forma, é uma antecipação da *busca pelo novo* e/ou o *culto ao novo* que caracterizava os artistas de vanguarda do início do século XX. Assim como o estar *inebriado* correspondia ao espírito festivo (*joie de vivre*) dos artistas de vanguarda, que Oswald de Andrade foi epítome entre nós. "Mas o gênio é somente a *infância redescoberta*", seguimos com Baudelaire, "agora dotada, para expressar-se, de órgãos viris e de espírito analítico que lhe permite ordenar a soma de materiais involuntariamente acumulada" (BAUDELAIRE, 1996, p. 19). Para terminar a analogia entre a imaginação da criança e o artista de vanguarda, a ordenação da soma de "materiais involuntariamente acumulada" corresponde à relação tensa entre o poeta de vanguarda e a tradição poética, a negação das formas acadêmicas cristalizadas, a qual se revolta, mas também deve se valer de suas formas estabelecidas, o próprio poema como forma de expressão.

Todo discurso de ruptura das vanguardas históricas (o movimento *pau-brasil* aí incluído sob a perspectiva da literatura brasileira) era emoldurado na forma de *manifesto*. Com o Futurismo, o manifesto, antes uma modalidade textual restrita ao domínio do político e da opinião pública (o *Manifesto do Partido Comunista* de Karl Marx e Friedrich Engels, 1872), tornou-se um novo gênero literário. O primitivismo na poesia de Oswald foi introduzido um ano antes com um dos manifestos fundadores da vanguarda modernista de 22: o *Manifesto da Poesia Pau-Brasil*, publicado no jornal *Correio da manhã*, em 18 de março de 1924. Nesse manifesto Oswald propõe não só a valorização "da língua como falamos, a contribuição milionária de todos os erros", como também um mergulho nas raízes culturais e populares do Brasil ("o carnaval. A cozinha. O vatapá, o ouro e a dança"). Para a perspectiva de um movimento que antes valorizava a vida urbana e o cosmopolitismo (*Paulicéia desvairada* de Mário de Andrade e *Memórias sentimentais de João Miramar* de Oswald), esses elementos culturais e populares equivaliam a um primitivismo oposto à industrialização da sociedade. No entanto, ainda estão em choque no manifesto.

O poema de abertura do livro *Pau-Brasil* - "Falação" – é uma versão mais curta do manifesto da *Poesia Pau-Brasil*. Não causa surpresa nenhuma observar que, entre o original e a nova versão, as passagens cortadas eram as que ainda evidenciavam a influência do Futurismo italiano no pensamento de Oswald, as referências à civilização industrial - "Uma nova escala. E as novas formas da indústria, da viação, da aviação. Postes. Gasômetros. Rails. Obuses de elevadores, cubos de arranha-céu" – até chegar ao momento explícito de ruptura com a vanguarda futurista: "O trabalho da geração futurista foi ciclópico. Acertar o relógio império da literatura nacional. Realizada essa etapa, o problema é outro. Ser regional e puro em sua época"³.

É em torno desse novo problema - "Ser regional e puro em sua época" – que ocorre o contato com as tendências do primitivismo na vanguarda europeia, que tanto Oswald quanto Tarsila recebem *in loco*, em Paris com Blaise Cendrars. Aqui começa a guinada do modernismo

de 22 do cosmopolitismo futurista para um nacionalismo de vanguarda (na vertente do movimento pau-brasil e, depois, da Antropofagia). De novo, não será por acaso que Paulo Prado, no prefácio do livro *Pau-Brasil*, dirá que Oswald "da *Place Clichy* – umbigo do mundo – descobriu, deslumbrado, a sua própria terra" (ANDRADE, 1990, p. 57). Porém, não é sem conflitos que olhando da Europa o poeta brasileiro descobre sua própria terra, ainda mais quando a considera um lugar atrasado e provinciano. Nesse momento, Oswald reconhece que só há um meio de, como poeta, sair da condição de produtor de literatura provinciana: a descolonização do seu imaginário.

Porém, para que houvesse essa descolonização do imaginário - "a poesia de exportação", como bradava no *Manifesto da Poesia Pau-Brasil* – era preciso re-imaginar a história do Brasil. E foi aí que os problemas começaram.

Criando buracos de minhoca no tecido espaço-temporal da história

Pau-Brasil foi escolhido por Oswald para simbolizar uma poesia de exportação, pois historicamente havia sido o primeiro produto de exportação nacional. Trata-se de uma reinterpretação puramente alegórica de uma realidade histórica: o sistema colonial. Como aponta Alfredo Bosi, em *Dialética da colonização*, o sistema colonial era construído a partir da transplantação (e imitação) dos modos de vida e pensamento da metrópole para a colônia, mas não sem prejuízos: "Para extrair os seus bens com mais eficácia e segurança, o conquistador enrijou os mecanismos de exploração e controle" (BOSI, 2008, p. 21). Na releitura histórica de Oswald, a condição colonial era representada pela condição de importador de bens e valores artísticos ("Nunca a exportação de poesia", como escreve no manifesto), daí o uso alegórico do "pau-Brasil" para simbolizar a sua poesia como expressão descolonizada. Contudo, essa alegoria sempre se chocou com o realismo da história da colonização. Desde o início seus contemporâneos, opositores do seu projeto, apontavam aí uma contradição histórica que exemplificava a alienação do vanguardismo de 22. Segundo Cassiano Ricardo, em texto para a *Revista Anual do Salão de Maio de 1939*, "o 'pau-brasil' da teoria oswaldiana não estava certo, era um pau xereta, primitivo, internacionalista, por ter trazido muito francês que vinha traficalo de acordo com os tamoios"⁴. Na visão de Cassiano Ricardo, o pau-Brasil não era o primeiro produto de exportação, mas sim de exploração da riqueza nacional.

Para que a sua alegoria histórica soasse minimamente convincente (como soa hoje), Oswald precisava elaborar uma narrativa alternativa da história do Brasil, isto é, precisava voltar ao tempo, mas não *aquele tempo* narrado pela história oficial, um outro tempo, um passado acessado por um caminho novo, *um buraco de minhoca*.

Na física, o buraco de minhoca é um atalho criado no contínuo espaço tempo. Hipoteticamente, possibilitaria a viagem no tempo. É um túnel que permite acessar dois pontos distantes no tempo-espaço. O nome buraco de minhoca derivou da anedota utilizada para explicar o conceito a leigos como nós. Uma minhoca que está um ponto da superfície de uma maçã, se abrir um buraco e atravessar o miolo da maçã chegaria mais rápido ao outro ponto extremo do que se contornasse toda superfície da maçã. Segundo o físico Stephen Hawking:

Poderíamos conseguir dobrar o espaço-tempo de maneira a formar um atalho entre A e B. Um modo de fazer isso seria criar um buraco de minhoca entre A e B. Como o nome sugere, o buraco de minhoca é um tubo fino de espaço-tempo que pode conectar duas regiões quase planas muito distantes. (HAWKING, 2015, p. 196).

Oswald de Andrade sabia que, para que a consciência criadora modernista fosse expressão de uma intelectualidade descolonizada, precisava voltar ao passado nacional, narrá-lo de novo, desautomatizar o *fatum* colonial no próprio tempo da colônia. Precisava viajar no

tempo, estar lá como um observador, que voltaria ao seu tempo com um novo olhar. "Ver com olhos livres", como dizia no seu manifesto. Quando olhamos o sumário do livro *Pau-Brasil*, percebemos que cada seção corresponde a um momento específico da história do Brasil, mas narrada de forma totalmente *diferente* da narrativa histórica oficial. É através da narrativa da história oficial, com suas grandes figuras históricas como Pedro Álvares Cabral ou Princesa Isabel, que o sistema e a condição de colonizado é explicada, e também colocada como algo irreversível, um fato consumado. Por isso, os críticos dessa oswaldeana concepção alternativa da história, sempre apontaram nela um argumento ilusório, porque, como aponta Luiz Costa Lima: "Oswald procura acertar o passo da cultura brasileira com a lógica da utopia. [...], uma utopia fora do tempo histórico. [...], como se a história, como um carro alegórico, pudesse dar marcha-ré". (LIMA, 1995, p. 96).

Quando Costa Lima aponta que a história não anda em marcha-ré, é claro que a concepção de tempo ao qual pensa é a concepção newtoniana de tempo absoluto, um *continuum* interrupto, irreversível e inevitável. O que escapa ao teórico é a observação de que Oswald não está lidando com uma utopia atemporal, mas com uma outra concepção de tempo, mais moderna, isto é, uma concepção einsteiniana, uma concepção de tempo relativo. É somente pela perspectiva da Teoria da Relatividade de Einstein que é possível pensar em buracos de minhoca, em dobra temporal. É através de uma dobra temporal que Oswald pode acessar o passado colonial, e alterá-lo. Não por acaso, o livro abre com a seguinte epígrafe: "por ocasião da descoberta do Brasil". E esse Brasil não é descoberto em 1500, mas sim em 1925. Esse é justamente o ponto que Silviano Santiago observa:

Quando uma coleção de poemas publicada em 1925 diz descobrir o Brasil, em aparente a-historicismo, ela está dando a ler a tentativa de uma outra concepção de processo e evolução históricos, diferente da concepção então vigente entre historiadores e sobretudo muito diferente da que foi dominante entre nossos historiadores oficiais. (SANTIAGO, 2006, p. 135).

A concepção dominante entre os historiadores oficiais, como Silviano Santiago sublinha, citando Caio Prado Junior, discute o "sentido da colonização" como uma "linha mestra e ininterrupta de acontecimentos que se sucedem em ordem rigorosa", ou seja, um tempo linear, que na conclusão de Santiago é guiado por uma "razão histórica totalizante e totalitária" (SANTIAGO, 2006, p. 139). A visão histórica de Oswald, uma vez sob a perspectiva da relatividade do tempo, não é totalizante e sim fragmentária; não é totalitária, mas sim libertária.

A primeira seção de *Pau-Brasil*, o livro, intitulada fortuitamente como "História do Brasil", é o que melhor ilustra o argumento que desenvolvemos aqui: para produzir uma literatura moderna (ou modernista) potente, desrecalcada, tratando o trauma da colonização, era preciso voltar ao tempo e narrar a história não contada, ignorada, que estava lá, mas não foi iluminada pelas lentes positivistas da história monumental. Tomemos como exemplo o poema "As meninas da gare":

Eram três ou quatro moças bem moças e bem gentis
Com cabelos mui pretos pelas espáduas
E suas vergonhas tão altas e tão saradinhas
Que de nós as muito bem olharmos
Não tínhamos nenhuma vergonha. (ANDRADE, 1990, p. 69).

Para composição do poema, Oswald de Andrade adotou o conceito de *ready made* de Marcel Duchamp. Em carta para sua irmã, datada em 15 de janeiro, Duchamp escreveu: "Aqui em Nova Iorque comprei alguns objetos de estilo semelhante e chamei-lhes de *ready made*, assinei-os e coloquei uma inscrição em inglês, não faça esforço demasiado para compreender

isso como romântico, impressionista ou cubista" (*apud* MINK, 2000, p. 56). É exatamente o que Oswald de Andrade faz nesse poema e em toda a seção *História do Brasil*. Assim como Duchamp retirava um objeto ordinário do seu lugar tradicional, por exemplo, um mictório, objeto industrial produzido em massa, e o levava para outro lugar oposto ao de origem, a galeria de arte, modificando a sua constituição de objeto em série para objeto único, obra de arte. É o que Oswald faz ao recortar um trecho *ipsis litteris* da *Carta* de Caminha, retirá-la de seu contexto originário, levá-la para o contexto do modernismo de 22, alterando sua constituição de texto informativo em poema modernista.

Para tal ato é necessário ter um *espírito irreverente*, como pintar um bigode e um cavanhaque na Mona Lisa. Por irreverente entenda-se quem não é *reverente* à tradição. Não se trata de uma simples brincadeira de salão (embora muitas vezes seja), há uma motivação crítica profunda. No caso de Oswald, distorcer o significado estoico monástico com o qual Caminha induz o leitor a pensar quando descreve o olhar do português para o corpo da índia nua, um olhar casto, sem pecado. Esse era o sentido original atribuído à palavra *vergonha*. Sob o registro modernista, a *Carta* não pode ser lida de outro modo que não seja descolonizada, acentuando nela o que tem de ilusório. E considerando que se trata de um texto fundador da nossa literatura de informação, da narrativa oficial da nação, o fato de ser reescrita como paródia, aponta para leitura da história oficial como um poema piada. A esse respeito, o *ready made* paródico dos textos históricos oficiais da literatura de informação, Maria Augusta Fonseca aponta: "Fora de seu *habitat* natural, os textos captados ganham novo ritmo, visibilidade, inscrevendo-se também em outra ordem temporal" (FONSECA, 2008, p. 106).

Embora concorde que a conclusão de Maria Augusta Fonseca se antecipe a minha, a sua visão da viagem temporal proposta por Oswald de Andrade é muito amena, pressupõe que os textos de fundação, agora mais visíveis, inscrevem-se de modo harmonioso na nova ordem temporal, quando ocorre justamente o contrário. Trata-se de localizar e pôr em evidência (visibilidade) o que claramente Caminha queria manter oculto e oblíquo. A intertextualidade em Oswald de Andrade está muito mais próxima da concepção pós-moderna de tempo histórico. É uma forma de metaficção histórica voltada para o ato paródico de reescrever a história. É assim que Linda Hutcheon define a metaficção e a intertextualidade pós-moderna: "os intertextos da história assumem um *status* paralelo na reelaboração paródica do passado textual do 'mundo' e da literatura" (HUTCHEON, 1991, p. 163).

Ao longo das seções do livro *Pau-Brasil*, em especial os momentos cujo foco é o passado colonial, busca-se nos buracos de minhoca do tecido temporal da história aquilo que os historiadores não narraram, ou narraram de forma comprometida com o *status quo*. Nesse sentido, não há verso melhor para exemplificar a nossa proposição do que o verso de abertura do poema "Canto do regresso à pátria": "Minha terra tem palmares" (ANDRADE, 1990, p. 139).

O poema é uma paródia de *Canção do exílio* de Gonçalves Dias. Aliás, é o poema que inaugura essa praga na poesia brasileira⁵. Mais do que uma sátira ao idealismo idílico romântico, o verso aponta para uma narrativa reprimida pela historiografia oficial: a luta dos negros pela abolição da escravidão. "Minha terra tem palmares" é uma introdução a outra narrativa histórica da escravidão, pela ótica do rebelde, Zumbi dos Palmares e não pela ótica oficial da Princesa Isabel. Dizer que a escravidão foi abolida pelo ato da Princesa é investir em uma narrativa conciliadora; dizer que a abolição foi resultado de revoltas dos escravos é investir em uma narrativa de conflitos e lutas de classes.

A visão da história do Brasil como conflito de classes e violência escravocrata aparece nos poemas reunidos na seção *Poemas da colonização*, como o poema "Medo da senhora":

A escrava pegou a filhinha nascida

Nas costas
E se atirou no Paraíba
Para que a criança não fosse judiada. (ANDRADE, 1990, p. 87).

E em outros poemas como "A transação" - "Mas um dia trocou/O ouro da carne preta e musculosa" (ANDRADE, 1990, p. 87) -, "Fazenda antiga", "Cena" e "O capoeira", a história do negro é narrada como uma exposição de corpos sangrando, desacato a lei, abuso sexuais e suicídio. Até chegar ao último poema da seção, que trata da família real, intitulado "Senhor feudal":

Se Pedro Segundo
Vier aqui
Com história
Eu boto ele na cadeia. (ANDRADE, 1990, p. 87).

Notemos que o desrespeito à autoridade da figura histórica do imperador D. Pedro II se estende ao desrespeito à autoridade gramatical, o erro proposital no uso da forma pronominal - "Eu boto ele na cadeia" – está no programa do manifesto da poesia pau-brasil, cujo ápice é o famoso poema "Pronominais":

Dê-me um cigarro
Diz a gramática
Do professor e do aluno
E do mulato sabido
Mas o bom negro e o bom branco
Da Nação Brasileira
Dizem todos os dias
Deixa disso camarada
Me dá um cigarro. (ANDRADE, 1990, p. 120).

O poema é ótimo para discutir como é ambígua a representação do negro no projeto da poesia pau-brasil. É evidente a visão preconcebida do mulato como uma figura assimilada pelo *status quo* oficial, escravagista e racista. Nesse ponto, de forma irônica, está afinado com uma visão que ainda vigora sobre a figura do pardo/parda como alienados de sua origem africana. No entanto, a união entre "o bom negro e bom branco/Da Nação Brasileira", irmanados pelo uso natural e neológico da língua, distribui papéis diferentes na estrutura social, pois enquanto o "bom branco" (o poeta modernista primitivista) sabe usar habilmente os dois códigos linguísticos – o formal e o informal, o certo e o errado -, o "bom negro" não tem o mesmo domínio. Quando se trata de aplicar a estetização do erro gramatical como representação tropicalizada da negritude, Oswald de Andrade atribui um valor moderno a um sintoma antimoderno: o analfabetismo.

O horizonte de expectativa

A incorporação milionária de todos os erros, sobre o qual se sustentou a tese de renovação da linguagem poética modernista, hoje nos parece o ponto mais complicado na vanguarda pau-brasil. Por outro lado, na década de 1920, a linguagem poética de Oswald, o tom coloquial, a abolição da fronteira entre métrica poética e ritmo, foi um "estouro de libertação". Seus poemas curtos, poesia minuto, rapidamente foi absorvida pelos seus contemporâneos mais novos como Murilo Mendes e Carlos Drummond de Andrade. Mas foi como uma bexiga, um balão de festa infantil, que nos enchemos e, de repente, escapa de nossa boca, rodopia no ar e cai murchinho no chão. Em pouco menos de dez anos de sua publicação, *Pau-Brasil* não era mais tratado como um livro revolucionário. Seus experimentos linguísticos logo passaram a ser

tratados como excêntricos ou pura falta de habilidade poética. Mesmo quando sua obra foi inventariada na década de 1940, sua obra poética foi deixada de lado em prol de sua obra romanesca, o que irritou o próprio Oswald. E, sem dúvida, a afirmação de Manuel Bandeira de que "Oswald como poeta era mais um romancista de férias"⁶ foi a pá de cal.

Porém, a força de inovação da poesia oswaldeana não estava restrita ao coloquialismo poético, até porque antes dele Mário de Andrade já havia iniciado essa revolução da linguagem poética com *Paulicéia desvairada*. Sua novidade, sua grande inovação não era linguística, mas estrutural, agindo sobre a forma (*frame*) do poema. O poema curto – a *kodac* lírica na feliz expressão de Haroldo de Campos – não era uma prática comum na tradição lírica brasileira, e por isso a poesia de Oswald de Andrade permaneceu ignorada durante décadas, até que uma nova geração, nos anos 1970/80, retomasse essa forma como um modelo de composição.

O teórico da recepção Hans Robert Jauss define como *horizonte de expectativa* a trajetória temporal de uma obra que, ao longo de sua trajetória, encontra um novo ambiente de recepção. O horizonte de expectativa pode determinar seu caráter artístico, seu lugar na tradição literária, a partir do modo como produz seu efeito sobre um novo público. Segundo Jauss:

A distância que separa a percepção atual, primeira, do significado virtual – ou em outras palavras: a resistência que a obra nova opõe à expectativa de seu público inicial pode ser tão grande que um longo processo de recepção faz-se necessário para que se alcance aquilo que, no horizonte inicial, revelou-se inesperado e inacessível. [...]. Assim foi que somente a lírica obscura de Mallarmé e de sua escola é que preparou o terreno à já longamente desprezada e esquecida poesia barroca e, em particular, para a reinterpretação filológica e o "renascimento" de Góngora. (JAUSS, 1994, p. 44).

A fusão entre a forma poética breve e o registro de cenas do cotidiano que perpassa toda as seções finais de *Pau-Brasil* - "rp1", "Secretário dos amantes", "Postes da light", "Roteiro de minas" e "Lóide brasileiro" – em que se destacam a descrição da paisagem, como no poema "Coqueiros":

Coqueiros
Aos dois
Aos três
Aos grupos
Altos
Baixos. (ANDRADE, 1990, p. 132).

E outros como "Biblioteca nacional", "Aperitivo" e "Anhangabaú"

Sentados num banco da América folhuda
O cowboy e a menina
Mas um sujeito de meias brancas
Passa depressa
No viaduto de ferro. (ANDRADE, 1990, p. 132).

Nesses poemas encontramos uma perfeita fusão entre a forma poética como apreensão do prosaico. A tradição lírica havia demarcado uma rígida fronteira entre o lírico (elevado e transcendental) e a prosa (o baixo e corriqueiro). Era no plano da transcendência que o poeta projetava seu eu-lírico, enquanto no plano do prosaico as coisas se reduziam ao cotidiano comum. Oswald de Andrade, como poeta moderno, transgrede essas fronteiras. Tanto que nos seus romances experimentais – *Memórias sentimentais de João Miramar* (1924) e *Serafim Ponte Grande* (1933) – escreve muitos capítulos na forma de poemas; e nos seus poemas escreve muitos como minicontos. No entanto, essa inovação logo perdeu força, quer fosse pelo talento de Oswald para autossabotagem, quer fosse pela rápida mudança dos parâmetros da

literatura moderna nos 1930-40, o predomínio do poema longo e discursivo, a volta de formas poéticas tradicionais como o soneto, o realismo social na prosa e na própria poesia (*A rosa do povo* de Drummond).

Nos anos de 1970, contudo, uma nova geração poética, que ficaria conhecida como *geração marginal*, inconformada com a poesia engajada e com o que consideravam "elitismo formal" da geração Concretista, passa a compor e produzir poemas em uma linguagem coloquial, retratando cenas do próprio cotidiano que viviam e das aspirações que nutriam em pleno anos de chumbo do regime militar. A forma de composição nitidamente é similar à forma dos poemas-minutos de Oswald, como por exemplo este poema de Chacal, "Papo de índio":

Veio uns ômi di saia preta
Cheiu di caixinha e pó branco
Qui êles disserum qui chamava açucrí
Aí êles falaram e nós fechamu a cara
depois êles arripitirum e nós fechamu o corpo
Aí êles insistiram e nós comemu êles. (CHACAL; HOLLANDA, 2007, p. 219).

É clara a conexão com os manifestos da poesia pau-brasil e *antropófago*: a reescrita paródica da história da colonização, o experimentalismo estético-linguístico, o perspectivismo antropofágico. Não escolhemos o poema de Chacal como exemplo do *horizonte de expectativa* poesia oswaldeana para dizer que se trata de uma imitação, pelo contrário, Chacal é uma das mais criativas e vigorantes vozes da poesia brasileira após os anos de 1970, a poesia contemporânea. O que queremos apontar é que grande parte da recepção dos poemas de Chacal – outros contemporâneos seus, como Cacaso -, suas subversões poéticas, foram muito melhor compreendidas por ter havido antes uma inovação da linguagem poética que as legitimou, tornou-se uma forma conhecida e não estranha ao leitor de poesia. Segundo Heloísa Buarque, no prefácio para coletânea *26 poetas hoje* (1975) que apresentou a geração marginal para o leitor mais acadêmico: “A presença de uma linguagem informal, à primeira vista fácil, leve, engraçada, e que fala da experiência vivida contribui ainda para encurtar a distância que separa o poeta e o leitor. Este, por sua vez, não se sente mais oprimido pela obrigação de ser entendido para se aproximar da poesia”. Existe, em suas palavras, uma “desierarquização do espaço nobre da poesia”. (HOLLANDA, 2007, p. 10).

Submetidos a uma lâmina comparativa, os poemas curtos de Chacal, como “Cidade antiga”, mostraremos as similitudes com os poemas-minuto oswaldeanos, inclusive em seu efeito humorístico:

A bisnaga de ontem
A broa de anteontem
O tatu dormindo. (CHACAL; HOLLANDA, 2007, p. 218).
Era uma vez
O mundo. (ANDRADE, 1971, p. 171).

O outro recurso estilístico do modernismo de 22, re-animado pela geração marginal é a paródia. Aparece nas referências às canções – Chacal em “let it brisa” subvertendo o título do disco dos Rolling Stones *Let it bleed*, algo similar ao que Oswald fez com Shakespeare no famoso verso *Tupi or not tupi*. É com a geração marginal também que alguns efeitos iconoclastas começam a perder o efeito surpresa, como a paródia à *Canção do exílio*, como por exemplo no poema “Jogos Florais” de Cacaso:

Minha terra tem palmeiras
Onde canta o tico-tico
Enquanto isso o sabiá
Vive comendo o meu fubá (CACASO; HOLLANDA, 2007, p. 41).

Comparemos com outra paródia ao mesmo poema, essa feita Murilo Mendes, em seu livro de estreia, quando se nota forte a influência do modernismo de 22/Oswald de Andrade em sua poesia:

Minha terra tem macieiras da Califórnia
Os poetas da minha terra
São pretos que vivem em torres de ametistas
Os sargentos do exército são monistas, cubistas
Os filósofos são polacos vendendo a prestações. (MENDES, 2003, p. 87).

O poema de Cacaso foi considerado por Iumna Simon e Vinícius Dantas – no artigo "O boom da poesia fácil" – um caso do que chamavam de "modernismo palatável". Simon e Dantas localizam no tom "coloquial" da poesia marginal não apenas um meio para torná-la mais acessível, mas principalmente reflexo de empobrecimento poético, tanto da parte dos poetas quanto dos leitores. Eles reconhecem que o estilo de escrita marginal estava vinculado à "história da poesia brasileira", era "o ponto de chegada da evolução moderna", contudo, os efeitos de "ironia e paródias da tradição coloquial-irônica" (SIMON; DANTAS, 1985, p. 48).

A questão, como o poema de Murilo Mendes nos leva a crer, a diluição já iniciara no interior do próprio movimento modernista em ebulição. Por isso, os anos de 1930 serão marcados reconfiguração da poesia moderna, menos centrada em paródias e trocadilhos. E em projeção histórica, a partir dos anos de 1940, a poesia brasileira foi guiada duas grandes correntes: a formalista e a engajada. De um lado, a discussão da poesia como uma linguagem autônoma e autocentrada; do outro lado, a poesia como bandeira e resistência política. A geração marginal irrompia contra as duas tendências dominantes, e encontram na geração de 22 um plano de composição, ao qual podiam aplicar sua própria experiência e experimentações poéticas.

Em uma entrevista para Heloisa Buarque, como parte das comemorações de vinte e dois anos da publicação da coletânea 26 poetas, publicada no oitavo número de Poesia sempre, o poeta Luis Olavo Fontes declarava que "a poesia dos anos 70" foi uma reação ao elitismo dos movimentos de vanguardas dos anos 50/60, que haviam "distanciado o poema da realidade brasileira". A fonte de inspiração foi "o modernismo dos anos 20 e 30". Desse modo, voltava-se "a recuperar a vida, o cotidiano como Hollanda em seu prefácio: a retomada dos procedimentos poéticos do modernismo de 22. Para avançar, segundo a prefaciadora, os poetas marginais fizeram um "recuo estratégico" ao "modernismo de 22", cujo desdobramento efetivo ainda não fora suficientemente perseguido. A poesia dos anos 70 retomava "a tradição mais rica do modernismo brasileiro": uma poética do cotidiano "como fator de inovação e ruptura com o discurso nobre acadêmico" (HOLLANDA, 2007, p. 11).

Em sua revisão do prefácio de 1975, para a 6ª edição de 26 poetas, Heloísa Buarque faz uma triunfante *mea culpa*. Em busca de um argumento teórico para justificar um "denominador comum", que servisse de critério para conferir unidade à antologia, lançou mão do modernismo de 22 como uma referência, capaz de explicar porque considerava aquela poesia "uma alternativa à hegemonia das vanguardas e da tradição cabralina". A afirmação também servia para valorizar a "invasão dos fatos insólitos e cotidianos no território literário". Em suas palavras: "Parecia que eu tinha descoberto meu álibi". Se essa estratégia conferiu legitimidade à poesia marginal, também homogeneizou os autores em uma estética comum. Na busca de unidade "para definir o conjunto", Heloísa confessa que perdera, nesse "desvio nobre", os seus melhores argumentos, ou seja: "O claro direito ao dissenso que este material começa a reivindicar em nossa produção poética" (HOLLANDA, 2007, p. 260).

Conclusão

Ao longo de nossa argumentação procuremos enfatizar a importância do livro *Pau-Brasil*, para a renovação estética-literária do modernismo de 22, na busca por uma nova linguagem poética, para a configuração de uma vanguarda literária brasileira em ruptura com a tradição literária romântica e o pensamento colonial. No conjunto das obras de Oswald de Andrade, é um livro importante por marcar a ruptura com o Futurismo italiano, que até então havia guiado o modernismo brasileiro. Embora ainda seja localizável no livro alguns poemas de influência futurista, principalmente os reunidos na seção *Postes da light*, como "Atelier". É também nesse livro que se moldura o nacionalismo de vanguarda do grupo mais radical do modernismo, formado por Mário de Andrade, Tarsila do Amaral, Di Cavalcanti e Raul Bopp, cujo ponto máximo será alcançado com *Macunaíma* e a *antropofagia*.

THE POETIC PRIMITIVISM IN OSWALD DE ANDRADE: AVANT-GUARDE AND INTERTEXTUALITY

ABSTRACT: *Pau-Brasil* is the first poetry book of Oswald de Andrade, released in Paris by *Au Sans Pareil* in 1925. More than a debut it's a seminal book to understand the colloquial aesthetic in the Brazilian modernism.

KEYWORDS: Primitivism. Avant-Garde. Modernism. Oswald de Andrade. Tarsila do Amaral.

¹ Segundo a lenda, a expressão surgiu após um banquete comemorativo pela descoberta da América. Para explicar o seu feito, Cristóvão Colombo desafiou os presentes a colocarem um ovo de galinha de pé sobre a mesa. Todos tentaram e falharam. Era um problema sem insólvel. Colombo mostrou a solução, ao bater de leve uma das extremidades do ovo, aplainando sua superfície, permitindo que ficasse de pé. Surpresos com a simplicidade da resolução do problema, os cortesões questionaram Colombo dizendo que qualquer poderia fazer aquilo, ao que Colombo respondeu que, sim qualquer poderia fazê-lo, mas somente ele havia imaginado essa solução.

² cf: UPJOHN, Everard. M; WINGERT, Paul S.; MAHLER, Jane G. *História mundial da arte: Arte primitivas e arte moderna*. Lisboa: Bertrand, 1966.

³ ANDRADE, Oswald. Manifesto da poesia Pau-Brasil In: BELLUZZO, Ana Maria. *Modernidade: vanguardas artísticas na América Latina*. São Paulo: UNESP, 1990. p. 258.

⁴ cf: RASM – *Revista Anual do Salão de Maio de 1939*. ed. fac-similar. São Paulo: Gráfica, 1984.

⁵ Há uma lista considerável de paródias à "Canção do exílio", feitas por Drummond, Murilo Mendes, Cacaso, Chico Buarque, entre outros.

Para ver mais, acesse <https://blogdojeffrossi.blogspot.com/2015/02/15-parodias-eou-versoes-do-poema-cancao.html>

⁶ *apud* DA SILVA, 2009, p. 97.

Referências

AMARAL, Aracy A. *Tarsila – sua obra e seu tempo*. São Paulo: Ed.34/Edusp, 2003.

ANDRADE, Oswald. *Pau-Brasil*. São Paulo: Globo, 1990.

BAUDELAIRE, Charles. *Sobre a modernidade*. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

BELLUZZO, Ana Maria. *Modernidade: vanguardas artísticas na América Latina*. São Paulo: Ed. UNESP, 1990.

BOSI, Alfredo. *Dialética da colonização*. São Paulo: Cia. das Letras, 2008.

DA SILVA, Anderson Pires. *Mário e Oswald – uma história privada do modernismo*. Rio de Janeiro: 7Letras/Faperj, 2009.

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

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

LIMA, Luiz Costa. Oswald de Andrade – a utopia antropofágica, uma utopia sem história. In: _____ TELES, Gilberto Mendonça et. al. *Oswald plural*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1995.

HAWKING, Stephen. *Uma breve história do tempo*. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2015.

HOLLANDA, Heloísa Buarque (Org.). *26 poetas hoje*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2007.
JAUSS, Hans Robert. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. São Paulo: Ática, 1994.

MENDES, Murilo. *Poesia completa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003.

MINK, Janis. *Duchamp – a arte como contra-arte*. Lisboa: Taschen, 2000.

RASM – *Revista Anual do Salão de Maio de 1939*. ed. fac-similar. São Paulo: Editora Gráfica, 1984.

SANTIAGO, Silviano. *Ora direis puxar conversa*. Belo Horizonte: EdUFMG, 2006.

SCHWARTZ, Jorge. *Fervor das vanguardas – arte e literatura na América Latina*. São Paulo: Cia. das Letras, 2013.

SIMON, Iumna; DANTAS, Vinícius. Poesia ruim, sociedade pior. *Revista novos estudos CEBRAP*. São Paulo, n.12, p. 48-61, jun. 1985.

UPJOHN, Everard. M; WINGERT, Paul S.; MAHLER, Jane G. *História mundial da arte: Arte primitivas e arte moderna*. Lisboa: Bertrand, 1966.

Data de submissão: 30/09/2021

Data de aceite: 30/11/2021