



PAU-BRASIL: A POESIA-NOTÍCIA DE CADA DIA

Simone Norberto (Universidade Federal de Rondônia)

Introdução

Uma poesia que dramatiza os costumes, tradições e as transformações de uma época. É assim a poesia de Oswald de Andrade, grande nome do modernismo brasileiro. No livro *Pau-Brasil*, também nome do movimento encabeçado pelo próprio poeta, ele põe em prática a teoria do manifesto homônimo – a época é de manifestos – condensada na frase inicial: “A poesia existe nos fatos”. (em ANDRADE, 2001, p. 16)

A tradução desta afirmação contundente e significativa, não por acaso a primeira do documento, está nos versos elaborados sob forma de crônica do cotidiano. Nesse sentido pode-se aproximar Oswald da linguagem jornalística. Esclarecendo-se aí que não se trata apenas do relato dos fatos, mas o relato sob um filtro crítico, utilizando figuras de linguagem específicas para causar tal efeito, como a paródia. Diante dessa proposta de leitura, *Pau-Brasil* poderia ser entendida então como crônica, já que a palavra comporta vários significados, nos quais a obra se encaixa.

Na definição mais comum de crônica – narração histórica ou registro de fatos comuns, feitos por ordem cronológica – *Pau-Brasil* cabe perfeitamente, pois segue a cronologia da história do Brasil, desde o descobrimento até o momento em que a obra foi escrita, não apenas registrando os fatos, mas imprimindo em cada registro uma revisão desses fatos, com forte marca autoral. Nesse sentido a poética se aproxima de crônica em outra definição – texto jornalístico redigido de forma livre e pessoal, e que tem como temas fatos ou ideias da atualidade de teor político etc., ou simplesmente relativos à vida cotidiana.

Mas não é apenas isso, a poesia *Pau-Brasil* empresta do texto jornalístico também a concisão, a economia, a eleição do que é importante, do que é notícia. Vai além, ao atualizar a linguagem permanece sempre fresca, apesar de ligada ao momento histórico, ao fato em si. A poesia de Oswald é viva e atemporal. Ao aproximar-se do jornalismo não restringe a leitura de uma época. A biografia do poeta pode ser importante, como se faz o uso dela em determinados momentos da análise, mas não é determinante. Reverbera sentidos para outras leituras, muito bem cabíveis e até mencionadas nesta mesma dissertação, como ideologia. A crônica poética de Oswald de Andrade é também política, não coincidentemente outra definição do vocábulo.

Epígrafe às avessas

Nada melhor do que a poesia de Oswald de Andrade para concretizar a teoria do *Manifesto Pau-Brasil*, de autoria do próprio poeta com o apoio dos modernistas de então. A obra realiza o pensamento e as propostas, transformando a poesia até aquele momento tida como inacessível, sagrada, sublime, em algo do cotidiano. Essa banalização está logo no primeiro poema da obra, que apesar do título sacro “Escapulário” (p. 63) – um porta-santo ou uma indumentária religiosa – é, em forma e fundo, a paródia de uma oração. Oswald, portanto, subverte de início o objeto sagrado e a oração católica principal de um país: “No Pão de Açúcar/ De Cada Dia/ Dai-nos Senhor/ A Poesia/ De Cada Dia”. (p. 63)

Trata-se a princípio de uma intertextualidade não só com o “Pai nosso”, mas também com o “Pão de Açúcar”, uma metáfora da terra descoberta, símbolo do Brasil. É como se a oração inaugurasse a obra, assim como na descoberta do país, a primeira missa dá a benção à nova Terra. Para o poeta modernista só se pode descobrir o Brasil com a benção da poesia. O alimento de cada dia é a poesia. Mais tarde o tropicalista Caetano Veloso radicalizaria ainda mais musicando o poema em samba, ritmo do carnaval, também proposta de Oswald como no capítulo com o título “Carnaval”. (p. 105)

O título “Escapulário” é, portanto, coerente com o assunto do poema. Trata-se do santinho introdutório, a profissão de fé, numa paródia aos textos clássicos que evocam o sagrado, como as epígrafes das obras mais convencionais. Mas para Oswald o objeto de devoção só pode ser a poesia. Uma poesia concisa, com versos econômicos, inovadores na linguagem, criadores de imagens que formam um panorama crítico e bem humorado da cultura do país.

Enxugadas em “Falação” as ideias do *Manifesto Pau-Brasil* aparecem ainda mais condensadas numa prosa poética, como parte do projeto modernista. Nele estão contidos os períodos mais significativos da história. As manifestações culturais, as riquezas culturais, costumes, contrastes econômicos, políticos, coexistência do antigo como o novo, o passado e a modernidade. Assuntos que serão desenvolvidos ao longo da obra. O poema comentado funciona, então, como uma introdução, assim como “Escapulário” equivaleria à epígrafe.

Como toda introdução, “Falação” antecipa a teia temática da obra. O próprio título reforça isso. Mas para os planos modernistas é fundamental, pois amalgama as marcas do movimento Pau-Brasil e até adianta alguns temas que seriam desenvolvidos no movimento antropofágico. O termo “Bárbaro”, por exemplo, é mais agressivo. Sugere a ideia primitiva de deglutição. O próprio termo Pau-Brasil tem um sentido erótico antropofágico – denota penetração, comer o outro.

Além disso “Falação” critica a cultura bacharelesca, ou o acúmulo de dados sem a experiência ou a fruição. O poema parece o tempo todo nos perguntar: De que adiantam as regras? A resposta de Oswald: “Contra o emaranhamento da métrica, a defesa do descaminho. Contra o gabinetismo, o enciclopedismo, o academicismo, o parnasianismo, o mais amplo dos conceitos de arte”. (p. 65-66)

A poesia *Pau-Brasil* se alastra numa viagem em busca do próprio país. Viagem que utiliza como meio a locomotiva, a jangada, o transatlântico, o automóvel, a carroça, as pernas e a linguagem poética, sempre documentando

de forma ácida cada construção a respeito da cultura e propondo contestação ao já estabelecido: "Contra a argúcia naturalista, a síntese/ Contra a cópia a invenção e a surpresa." (p.65) Como batiza Haroldo de Campos na crítica "Uma poética da radicalidade" (em ANDRADE, 2001 p. 34), é a poesia "Kodak" de Oswald. Nesse sentido, *Pau-Brasil* é um filme que está se revelando.

Desconstruindo e Reconstruindo a "História do Brasil"

A revelação do filme *Pau-Brasil* se dá sob a luz da paródia. Ao deslocar trechos de textos e crônicas históricas, o poeta cria um efeito poético de estranhamento. O desvio provoca também riso, pois a ironia para com o passado é a transgressão desejada para a renovação da linguagem.

O procedimento é a ruptura com a tradição. A começar pela a carta de Pero Vaz de Caminha, documento fundador de uma nação. Em versos livres e curtos, recupera muito mais do que o "achamento" da terra. "Seguimos nosso caminho por este mar de longo" (p. 69), numa indicação de que o caminho para conquistar novas terras, a exemplo de outras metrópoles europeias, já estava traçado e não aconteceu por acaso como pregou tanto tempo a história oficial ou a história que defende interesses colonizadores.

A supressão da preposição no título "Pero Vaz Caminha" sugere ação. Aliás, em nome dessa ação, no sentido de agilidade, Oswald suprime tudo que torna a poesia lenta. O ritmo é de corte e montagem, como na edição de filmes ou documentários.

Sobre esse procedimento escreve Décio Pignatari:

Pela teoria da informação e da comunicação, todo ato criativo ou decisório se faz por probabilidade e seleção – chance & choice – o processo criativo de Oswald consiste basicamente num processo de seleção do já existente, no momento ou na memória. Recorte, colagem, montagem. Antiliterariamente. O processo documentário. No Jornal anda todo o presente (PIGNATARI, 1973, p. 145).

Outro efeito da supressão da preposição "de" é a sensação de familiaridade no tratamento do personagem histórico ou ainda de distanciamento, com a leitura do verbo caminhar no modo imperativo.

A ação prossegue em "Os Selvagens" (p. 69), que no poema são ilustrados com episódios pitorescos da carta, como o da galinha, por exemplo, que é a forma de escancarar a visão do colonizador português sobre os habitantes locais, sempre de maneira inferior e exótica. Numa visão pós-colonialista, Oswald se classificaria como um autor que desconstrói a visão europeia idealizada sobre o "selvagem".

A ironia do título "Meninas da Gare", em alusão às prostitutas da estação, revela uma trajetória histórica cruel: as índias nuas, com suas "vergonhas tão altas e tão saradinhas" transformadas em prostitutas, exemplo de desrespeito do colonizador ao outro ou ao diferente. (p.72) Há também a intenção de apresentar as belezas naturais para o desfrute do colonizador como uma mercadoria. No mesmo patamar estão os produtos da terra. "Muitas cannas daçucres/ Infinito algodão/ Também há muito paobrasil/ Nestas capitanias". A exploração do colonizador é evidenciada em versos como "Em rasam de muyto rendimento/ E também esmeraldas". (p. 72) Os vocábulos são mantidos na forma antiga, criando um efeito duplo: de continuidade e ruptura. O que Oswald enxerga nesses documentos é a estupidez do modelo europeu, copiado pela colônia. Cópia que se reflete até nas vestimentas e joias das mulheres em "Civilização Pernambucana" (p. 79), mais uma ironia do título.

Afinal que civilização é essa? parece nos perguntar. Civilização que em "Vícios da fala" aparece bem mais real, verdadeira e expressando do que é realmente constituída a sociedade brasileira: Para dizerem milho dizem mio/ Para melhor dizem mio/ Para pior pio/ Para telha dizem teia/ Para telhado dizem teiado/ E vão fazendo telhados. (p. 80)

Curiosamente este é o único poema de "História do Brasil" em que o poeta não se apropria propositadamente de crônicas alheias. Depois de submeter, brincar e ironizar com o passado e as visões produzidas em diversas épocas, constrói sua própria visão do presente, feita da matéria do

povo. É como se alertasse para o que realmente importa: os operários da construção civil, que como os operários da arte, vão construindo se não "teiadados" (metonímia de casas), uma nova linguagem poética, sem hierarquias e valorizando os recalques da cultura. É nesse ponto também que se pode perceber que o rompimento com a tradição tem um objetivo: o de "valorizar o nacional em política e o primitivo na arte" (SANTIAGO, 1989 p.107).

As ilustrações de Tarsila do Amaral ao longo da obra vêm reforçar essa ideia. Traços simples, quase infantis e o desprezo pela perspectiva propõem uma volta ao berço da cultura. Até nos desenhos, o retorno às raízes do país. Na figura que abre o capítulo "História do Brasil" podemos ver, por exemplo, um pão de açúcar econômico, uma caravela e quatro barquinhos, uma palmeira de folhas frondosas, montanhas e ao fundo cinco aves. A imagem é mostrada em três planos: céu, terra e ar, espaço em que sete personagens retratam o encontro entre portugueses e índios. Os procedimentos artísticos demonstram o mínimo essencial. A falta de elaboração é proposital, pois reflete a preocupação com a infância do povo. A criança, na simbologia da cultura modernista, ainda não foi contaminada pela civilização. "Seremos um dia o bárbaro tecnicizado", diria o próprio Oswald em manifesto. (ANDRADE, 1972, p. 9)

Esta visão, a qual Silviano Santiago chamou de "utopia caraíba" (1989, p.107), no caso de Oswald, vinculada ao matriarcado de Pindorama também revela uma contradição: ao trabalhar dentro do espírito que nega a tradição enquanto tal, acaba por valer-se dela. Nesse sentido a tradição de ruptura está mais para a ruptura da tradição. A permanência desse discurso num momento de predominante valorização da novidade é paradoxal, mas possível, como podemos conferir ao longo da análise.

Poemas da DesColonização

Em "Poemas da Colonização" (p. 83), ao invés de se apropriar de crônicas, Oswald faz um apanhado de diversos momentos do período colonial em doses concentradas de significados. Apesar de curtos, sintéticos, os poemas penetram fundo na cultura do país, reciclando problemas políticos, sociais e criticando o perverso modelo econômico, entre outros aspectos da colonização.

Em "Transação" (p. 85), poema inicial, utiliza um título peculiar, jamais empregado na poesia brasileira até então. O vocábulo aponta para um sentido mais comercial que poético, utilizando o discurso objetivo em detrimento da sublimação. O poema mostra a transposição do modelo escravocrata para uma economia agrária, voltada para a monocultura do café.

Em "Fazenda Antiga" (p. 85) essa transição é intensificada com a composição de novos tipos de serviçais: os trabalhadores livres (marceneiros, cozinheiros), que por serem pretos continuavam atuando pela área, numa 'relação de favor' com o patrão (SHWARZ, 1988 p. 16). Como numa espécie de inventário dos bens, os trabalhadores são enumerados e colocados num mesmo plano de tratamento que os bens da fazenda. Nesse tipo de relacionamento, sem remuneração, a opressão continua e com ela a violência, registrada nos versos: "Ambrósio que atacou Seu Juca de faca/ E suicidou-se" (p. 85), "O canivete voou/ E o negro comprado na cadeia/ Estatelou de costas/ E bateu coa cabeça na pedra" (p. 87).

A crítica social e o coloquialismo da linguagem impressos nesses versos também estão presentes em "Negro Fugido" (p. 85), poema de ação, claramente jornalístico. Por causa dos verbos, da rapidez das ações, uma após a outra, o fato se torna um flagrante. Um trabalho com o inesperado: "Ele tropeçou/ E caiu/ Montaram nele". O poema é uma notícia que conserva muito o ponto de vista do narrador em defesa do personagem "Jerônimo".

Ainda na temática da violência "Azorrague" demonstra o sadismo no ritual de tortura dos escravos: "- Chega! Peredoa!/ Amarrados na escada/ Chibata preparava os cortes/ Para a salmora". (p. 88)

As formas populares também aparecem no poema-diálogo "Capoeira". No modo "resposta e contra-resposta", configurando o retrato de uma confusão, também com efeito de humor: "- Qué apanhá sordado?/ - O que?/ - Qué apanhá?/ Pernas e cabeças na calçada". (p. 87) O poema tem uma dramaticidade, no sentido teatral, já que tem personagens, diálogo e ação, além da figura do narrador que fecha o poema. Esta situação também poderia muito bem estar num filme, pois tem indicações de cenas, enquadramentos e movimentos. Vale ressaltar o modo popular da fala registrado no poema, tema recorrente em toda a obra. Em "O gramático", a ironia do discurso erudito na discussão dos negros iletrados: "Os negros discutiam/ Que o cavalo sispantou/ Mas o que mais sabia/ Disse que era/ Sipantarrou". (p. 86)

Mais fragmentos da colonização estão em "A Roça", poema que sinteticamente reflete a relação capitalista de proporcionalidade entre o que o negro come e o que produz: a alimentação é o motor que gera a energia do sistema escravagista. (p. 87)

Em "Senhor Feudal" explora a prepotência do fazendeiro que fala em tom de ameaça: "Se Pedro Segundo/ Vier aqui/ Com história /Eu boto ele na cadeia". (p. 88) A provocação ao monarca quer revelar que o poder está com o "Senhor", o proprietário da terra, numa profunda interpretação da história do Brasil.

São Martinho: Santo de Casa faz milagre

A fazenda de Paulo Pedro "São Martinho", em Sertãozinho, São Paulo, serve de inspiração para representar simbolicamente o país rural, interiorano, visto criticamente pelo poeta viajante em sua expedição de trem com a

comitiva modernista. (p. 89) A exemplo do amigo Blaise Cendrars, que o acompanhou em seus passeios, busca a escrita em trânsito, um tema típico do modernismo. Uma das obras do poeta francês, *La Prose du Transiberiën*, tem nome ligado ao nome da ferrovia. O primeiro poema, "Noturno", já dá a ideia de viagem. Do interior da locomotiva, divide o país em dois. (p. 91) De um lado do "meridiano" o litoral, evidente e consagrado, do outro o sertão, recalcado e esquecido. É essa visão preconceituosa que se quer mudar. Em "Prosperidade", o primeiro passo. No poema nota-se que apesar de apostar na prosperidade, não deixa de apontar os vícios e defeitos do modelo colonizador, que a custa de imposição, tanto geográfica ("fazendas como sementes"), quanto cultural ("fizeram filhos nas senhoras e nas escravas"), foram construindo um país. Os contrastes entre arcaico e moderno demonstra que a questão da ruptura é relativa. O diferencial, no caso, é a linguagem, ou melhor, o tratamento dos temas, com a ironia necessária para subverter a tradição. Ao mesmo tempo não a abandona, chegando até reverenciá-la na bela construção plástica dos versos. A permanência da tradição é sutil em outros poemas, que mesmo tratando de temas rurais revelam o projeto urbano e industrial para o Brasil modernista. (p. 91)

Em "Paisagem" (p. 91) um olhar visivelmente urbano: "nuvens constroem cidades nos horizontes dos carregadores". Em "Bucólica", o som da cidade é reproduzido no "pomar" e os formatos da natureza comparados a elementos da modernidade "bicos aéreos" que "decolam" (avião). As palmeiras da entrada da propriedade são "antenas" que "escutam Buenos Aires". A comunicação não é só via rádio, é também por "telefones sem fios" ou por "telegrafo". Outra fusão, na paisagem, - "*Pedaços de céu nos campos/ Ladrilhos no céu*" - demonstra um processo de instantaneísmo, ilogismo e simultaneidade, configurando uma proposta cubista. (p. 92)

Em meio a esta mistura de urbano e rural, antigo e moderno, o comportamento do "fazendeiro na rede" retrata languidez ou mesmo preguiça. Aliás, os modernistas adoravam brincar com o estereótipo do caipira preguiçoso, tão difundido em momentos anteriores. O célebre Jeca Tatu, de

Monteiro Lobato, talvez tenha sido o mais famoso deles, personagem que foi de certa forma parodiado, em *Macunaíma*, por Mário de Andrade. O autor, porém, desconstrói o mito histórico que se tornou uma crença popular. Por fim a "Torre Eiffel noturna e sideral", uma alusão a Blaise Cendrars e também um diálogo de texto e imagem. A torre é o símbolo maior da modernidade, estilo de arte que nasce justamente em Paris.

Do Brasil do passado, um corte para o presente num poema que faz uma justaposição de elementos urbanos com "Melúrgica": "1 300º à sombra dos telheiros retos/ 12 000 cavalos invisíveis pensando/ 40 000 toneladas de níquel amarelo (...)" Os números são o traço forte do poema. A quantidade que determina a produção, numa crítica ao capitalismo. A temperatura tem uma gradação ascendente "do nível das águas" até fundir "as primeiras lascas de aço". (p. 95) A "fusão" metafórica do urbano com o rural é também explorada por outros modernistas. Tarsila do Amaral, por exemplo, tem um quadro, "La Gare", em que todos esses elementos estão justapostos. A ingenuidade do azul e do rosa, presentes em outros quadros da fase Pau-Brasil da artista, tem função significativa: o resgate da infância na fazenda. Também caracteriza a ingenuidade que se atribui ao caipira do país rural. Além de conotar o primitivismo, outra proposta do movimento. A obra é repleta de elementos acumulados, o que dá a ideia de aperto, sem, contudo, chegar ao caos. O simultaneísmo está presente, através do recurso da transparência que possibilita enxergar duas ou três coisas ao mesmo tempo, no caso a rede metálica: trilhos, torre, janela. As formas são muito parecidas: círculos órficos, sinalização, bandeirolas. Os sinais da modernidade não poderiam faltar: luz elétrica, lâmpadas e chaminé. Há ainda uma certa tensão latente, movimento e até um ruído metálico saltando da tela. Para completar, a junção com o rural: postes, igrejas, poucas árvores, configurando uma cidadezinha do interior.

Rp 1

O capítulo central do livro é também central em outro sentido, pois traz logo de início um poema de reflexão sobre a visão poética do sujeito lírico: “Aprendi com meu filho de dez anos/ Que a poesia é a descoberta/ Das coisas que eu nunca vi”. (p. 99) Sintetiza em três versos toda a poesia *Pau-Brasil*. Estão neles: o primitivismo, a ingenuidade, a busca pelo sentido puro, “o estado inaugural” de que nos fala Haroldo de Campos em seu ensaio que abre a obra na edição da Ed. Globo (2001, p. 24). “O Racionalismo Sensível” que a partir “da demolição e da dessacralização do edifício artístico”, “constrói” e “desarticula materiais preliminares desierarquizados”. A infância do filho é a fonte da teoria poética: a redescoberta do mundo. A descoberta da “*desordem*” ou de uma “nova ordem”, na qual o “O Poema do Santuário” é mais uma crítica do que uma ode lírica. (p. 99) O poema tem um tom narrativo e mostra por meio de uma perspectiva plástica, impregnada de cores, a exploração da igreja pelo comércio de fiéis, O quadro bem poderia ser também um retrato, como no poema “Sol”. É justamente essa a postura assumida: a de um fotógrafo que deixa a luz fixar no papel imagens da memória, instantâneos da realidade captada pelo poeta: “Uma vez fui a guará/ A Guaratinguetá/ E agora/ Nesta hora de minha vida/ Tenho uma vontade vadia/ Como um fotógrafo”. (p.99 e 100) Talvez por isso *Pau-Brasil* seja tão visual. Desde a concepção tipográfica dos poemas, passando pela ilustração que complementa a poesia, até a semântica que compõe os quadros de um país jamais mostrado. Um Brasil de “japoneses/ Turcos/ Miguéis” (“Guararapes”, p. 100), que “dá arroz/ Feijão batata/ Leitão e patarata” (“Walzertraum”, p. 100). A preocupação é registrar e também ilustrar os fatos, como nas revistas e jornais. A necessidade visual já vislumbra uma tendência da modernidade. A supervalorização da imagem em detrimento da palavra. Ou ainda a poesia *ready-made*, como chama Décio Pignatari, ao aproximar Oswald do movimento dadaísta ou dos *happenings* da *pop art* norte-americana. “Na hora se fazem, na hora existem como arte – e fim”(PIGNATARI, 2001, p. 153). Interessante notar neste mesmo poema que

as coisas do Brasil, "os 18 trens por dia" que "leva leite para todos os bebês do Rio de Janeiro", remetem a viagens feitas a outros lugares da Europa e do Brasil. O olhar sobre o país passa por uma reflexão universal. (p.100)

Essa visão cosmopolita se repete em "Carro-Restaurante" (p.102) e "Nova Iguaçu" (p. 103). Neste último a enumeração da paisagem, como se vista da perspectiva do passageiro do trem ou qualquer outro veículo, não faz apenas um mero registro de viagem, mas uma reflexão acerca do país. A enumeração dos títulos de comércios também remete às reproduções *kitsch* da arte *pop*. Além disso, os estabelecimentos não são enumerados à toa, ao contrário articulados propositadamente, de acordo com os nomes, para construir um sentido. Estão aí as três raças que compõem a população brasileira, o modelo econômico e a exploração do país com a expansão das fronteiras comerciais.

Na cidade o trem é substituído pelo "Bonde". Seguindo a trilha ou o mesmo trilho, o vagão ganha dimensões "transatlânticas", reverberando seus sons, barulhos e sensações na linguagem poética, mais uma vez inovando nas misturas e uso da fala popular: "Dlendlena e esguicha luz/ Postetrutas e famias sacolejam". (p. 101) Além de expressar o maneirismo da fala popular os versos refletem a condição sociopolítica coletiva. Prostitutas e famílias frequentam o mesmo veículo, o bonde, mais um símbolo do avanço tecnológico trazidos pela revolução industrial. Também o são "os prédios de três andares", "mobiliários em estilo moderno" ou "modern style", "Água telefone elevadores" do poema "Agente", escrito como se fosse um anúncio de jornal da cidade do Rio de Janeiro. (p. 103)

Esse procedimento, segundo Décio Pignatari, é mais um elemento de aproximação de Oswald, da *pop art*. "Alguns poemas são simples transcrições de anúncios da época. Destacados do contexto, os textos adquirem novo conteúdo: de lugares-comuns se transformam em lugares incomuns" (2004, p. 153). Essa arte "Antropófoga", como chama o autor, aparece desde a capa da primeira edição de Pau-brasil, de 1925, na qual aparece uma ilustração de



Tarsila, uma reprodução da bandeira brasileira com as a inscrição Pau-Brasil no lugar do lema “Ordem e Progresso”.

A referência à Guanabara é ainda explorada no último poema do capítulo "Capital da República" (p. 103). Ao contrário da paisagem rural, a urbana é descrita de uma maneira menos lírica e mais crítica. Tudo é mais tedioso, artificial e antinatural. A postura colonizadora do "branco na terra morena" de "políticos que dormem ao calor" é um contraponto à simplicidade do homem do interior.

Secretário dos Amantes: o amor moderno

Este capítulo é dedicado ao discurso amoroso, aos moldes modernistas, relendo a tradição popular romântica. Resgata um pouco a literatura epistolar, pois descreve o cotidiano, numa crônica poética em forma de missivas, para informar sobre a situação sentimental e turística. O mais curioso é a construção em forma de cartas de amor enviadas a quem está distante: “Acabei de Jantar um excelente jantar/ 116 francos/ Quarto 120 francos com água encanada/ Chauffage central/ Vês que estou bem de finanças/ Beijos e coices de amor”. (p.111)

O poema começa com informações sobre o local onde está hospedado, comenta gastos, condições financeiras e termina com os contraditórios "beijos e coices", numa alusão aos dois lados de uma relação amorosa. Bem diferente da tradição romântica, na qual no amor não pode haver coices, só idealismo, devoção e impedimentos. Além disso, a linguagem é inusitada, tem um tom esnobe e é claro um toque sutil de humor. Os números aparecem como para uma prestação de contas, tanto no sentido literal dos custos da viagem, como em uma segunda leitura, neste caso irônica, da prestação de contas da relação amorosa.

“Bestão querido/ Estou sofrendo/ Sabia que ia sofrer/ Que tristeza este apartamento de hotel”. (p.111) Na segunda quadra os versos seguem uma tônica mais tradicional: todos falam de sofrimento, no caso, por causa da distância, com exceção do primeiro, que chama a atenção pelo tratamento, “Bestão querido”, nada convencional, mas condizente com o máximo da síntese modernista criada por Oswald no “Primeiro Caderno do Aluno de Poesia”, lançado em 1927, cujo poema todo não passa de um verso composto de uma só palavra, com apenas uma letra a mais que o título: **Amor**/ Humor (ANDRADE, 1974 p.157).

A próxima estrofe de “Secretário dos Amantes” usa imagens de cores fortes, numa analogia com a paixão. Do róseo, ao amarelo ouro, arrematando com o vermelho encarnado. Ao mencionar o sofrimento pela distância, desmonta o verso inicial ao demonstrar que a paisagem compensa a falta: “Granada é triste sem ti/ Apesar do Sol de ouro/ E das rosas vermelhas”. (p.111)

A ideologia contrária ao romantismo é evidenciada nos versos seguintes: “Que alegria teu rádio/ Fiquei tão contente/ Que fui à missa/ Na igreja toda gente me olhava/ Ando desperdiçando beleza/ Longe de ti” . O amor, no caso, vai até aonde a vaidade começa. Esta por sua vez concorre com o sofrimento. “Que distância!/ Não choro/ Porque meus olhos ficam feios” (p. 112). O amor modernista é, portanto, o oposto do romântico, que é capaz de anular o indivíduo em nome de outro. Não abre mão de si, nem dos prazeres. Utiliza-se do lírico, mas o subverte. Contraria expectativa e, sobretudo, inaugura uma nova forma de discurso. Mais um exemplo da inventividade do poeta.

Postes da Light: à luz do modernismo

A ilustração de Tarsila do Amaral (p. 113), mais uma vez sintetiza o espírito deste capítulo de *Pau-Brasil*. Da esquerda para a direita temos uma

gradação. Coqueiros e casinhas, motivos típicos da infância, começam a perder espaço para chaminés, edifícios, bonde elétrico, guindastes e aglomerados. Já é a multidão em movimento num ambiente tecnológico de progresso.

Clima que se reflete, por exemplo, em "Pobre Alimária" (p. 115), poema no qual o moderno ("trilhos" do bonde) e arcaico ("Carroça") se cruzam em mais uma crônica do cotidiano da cidade de São Paulo. Ao destacar o carroceiro, há também uma postura ideológica. A simplicidade de um profissional que tem suas origens no campo tem mais valor de que dezenas de bacharéis com suas centenas de afazeres. Na hora de um problema que exige o esforço físico e a destreza do trato com os animais, não há cultos cavalheiros que resolvam o impasse.

Em "Anhangabaú" (p.115), outra mostra desses dois cenários paradoxais. O campo, representado pelo *cow-boy*, e a menina, e a cidade, representadas pelo "homem de meias brancas", que metonimicamente revela o funcionário de escritório, sempre com a pressa da metrópole. Nessa oposição também se pode enxergar outro contraste: o ócio *versus* o trabalho. Tudo num cenário que é um monumento à modernidade do país, o equivalente à torre Eiffel de Paris, o viaduto do Chá. O poema também cria um contraste entre o nacional, "america folhuda", numa alusão ao país como pulmão do mundo, e o estrangeiro, "o *cow-boy*", símbolo da cultura americana.

A parte pelo todo. Talvez seja essa a figura de linguagem mais usada para a construção desse capítulo. Com poemas sobre pequenos episódios da capital paulista é possível montar um panorama de todas as transformações ocorridas na década de vinte. São as crônicas de São Paulo, construídas como notícia de jornal, ou melhor, como artigos críticos dos contrastes da metrópole. A ótica é a da instantaneidade, uma característica cubista, como se pode observar no poema sobre o Jardim da Luz. O parque acomoda todos os tipos e personagens da cidade. O método de recorte e colagem é mais uma vez utilizado. Vários "instantâneos", são justapostos para construir uma significação. Não é a toa figura do "fotógrafo ambulante" também captada

pelas luzes do poeta: “Fixador de corações/ Debaixo de blusas/ Álbum de dedicatórias Marquereau/ Tua objetiva pisca-pisca/ Namora os sorrisos contidos/ És a Glória/ Oferta de poesias às dúzias/ Tripeça dos logradouros públicos/ Bicho debaixo da árvore/ Canhão silencioso de sol”. (p.116)

A comparação com a criação poética é inevitável. Numa aproximação de sentidos, os poemas são fotos, cliques de uma realidade aproximada pela objetiva do poeta. A lente filtra a luz que o interessa para construir por meio desses fotogramas um documentário sobre a cidade, e por que não sobre o país, já que esse tipo de procedimento se repete nos demais capítulos.

O documentário registra também a criminalidade crescente, uma maneira de evidenciar as consequências do avanço desorganizado sociopoliticamente da urbes. Em “O Fera”, o bandido, que pelas características pode tratar-se de um maníaco sexual do parque – histórias que eventualmente se repetem – é retratado sob uma luz esbranquiçada, banco de pedra/pálido e polido/como Cleópatra”, livre de qualquer cor que denuncie suas reais intenções. O poema vai fundo na consciência criminoso do frio estuprador, que não sente culpa, como um “legislador” – ironia na comparação do criminoso com o político – e que por isso não leva em conta a passagem pela polícia. No poema também se pode notar mais uma vez o trabalho com a linguagem. A aproximação de sonoridade e sentidos em “pálido/polido” ou “de braços/de bruço”, revelam uma preocupação poética com a forma, tão importante para Oswald quanto a significação. (p. 116)

Entre “*instantâneos*”, “*retratos*”, “*fixadores*”, “*tripés*”, “*álbuns*”, “*objetivas*”, “*canhões de luz*”, uma intenção de fotógrafo, documentarista e até cineasta, capaz de desvendar através de uma singela e incólume “Procissão”, o rigor religioso de um povo. O cortejo é descrito com tanta familiaridade e despojamento, que tira totalmente a aura sagrada da religiosidade. Isso realmente não interessa, o que chama a atenção do poeta é o ritual popular, digno de adjetivos diminutivos, enfeites e tradições. Ao mencionar a “bobice dos meninos”, ou a ironizar o “milagre” com o “equilíbrio” da santa, ou o comportamento tolo do padre, quebra os tabus da linguagem. (p. 116, 117)

Em "Música de Manivela" novamente o recurso publicitário como forma poética. O poema é feito como se escrevem as instruções de um produto no rótulo. É só seguir a receita: "Sente-se diante da vitrola/ E esqueça das vicissitudes da vida". Ao final a quebra do discurso poético com uma frase bem ao estilo comercial: "Discos a todos os preços", já um aproveitamento da linguagem utilizada na venda de produtos industrializados, reproduzidos em massa. Novamente a questão da pseudoarte, a chamada arte do mau gosto. (p. 119)

Em "Pronominais" a retomada da discussão da linguagem erudita versus popular, dentro de um procedimento anti-hierárquico, rompendo com o abismo daquilo que antes era extremamente codificado. "Nas vortas que a língua dá", o elo entre "Dê-me" e "Me dá um cigarro". (p. 120) Experiência mais radical com a linguagem, aos moldes de "O Bonde", aparece em "Bengalô", no qual o "piano fox trota/ domingaliza", a "companhia telefona" entre outras fusões entre significante e significado. O barulho da cidade invade o poema. (p.123)

São Paulo ainda aparece em leituras de lugares como a "Biblioteca" (p. 120), o "Ginásio" (p.121), "Praça Antônio Prado" (p. 121), a "Hípica", onde "correm jóqueis de higienópolis" (p. 124), ou ainda espaços mais íntimos como a garçonnière, que em outra obra modernista ganha dimensão maior e acaba refletindo o espírito do grupo. É "O Perfeito Cozinheiro das Almas desse Mundo", uma espécie de diário de registros que ficava na garçonnière frequentada pelos modernistas. No livro-caderno eram escritos poemas, críticas, avisos, declarações, recados, pensamentos e até ilustrações, como no caso de Tarsila do Amaral e Anita Malfatti. O poema "Passionária" capta bem o clima da "turma". Poderia perfeitamente estar no Cozinheiro...: Meu amigo/ Foi-me impossível vir hoje/ Porque Armando veio comigo/ Como se foras tu/ Necessito muito de algum dinheiro/ Arranja-mo/ Deixo-te um beijo na porta/ Da garçonnière/ E sou a sinceridade". (p. 123)

Roteiro de Minas: seguindo o trilho

O Roteiro de Minas tem um contexto histórico interessante que não se pode deixar de mencionar antes de analisar o capítulo. Como qualquer bom cicerone, os modernistas recebem o suíço, radicado na França, Blaise Cendrars oferecendo a melhor hospitalidade, mostrando a eles as mais interessantes atrações do país: São Paulo, rural e urbana, o carnaval do Rio de Janeiro e as cidades históricas de Minas, ideal para visitar na semana santa. Assim o fizeram. Parte do passeio resultou em "Roteiro de Minas".

O episódio serve também para ilustrar a temática da permanência do discurso de tradição no modernismo, como observa Silviano Santiago (1989), já inspirado por um artigo de outro poeta: Brito Broca. A contradição está no fato da comitiva modernista, "imbuída pelos princípios futuristas" (p.105), com a confiança na civilização da máquina e no progresso, de repente viajar em busca do Brasil Colonial, deparando-se com o passado histórico nacional e com o primitivo, enquanto manifestação do barroco setecentista mineiro. A atitude paradoxal tem, segundo Brito Broca, uma lógica interna: "O divórcio em que a maior parte dos nossos escritores sempre viveu da realidade brasileira fazia com que a paisagem de Minas barroca surgisse aos olhos dos modernistas como qualquer coisa de novo e original, dentro, portanto, do quadro de novidade e originalidade que eles procuravam." (em SANTIAGO, 1989, p. 105)

O Convite, ao melhor estilo, é para ir de trem, ressaltando os aspectos mais atrativos dessa fonte de inspiração. Seguir os trilhos "a pé de ferro", "como os paulistas", significa dar nome aos "Bois" e "currais". (p. 127 e 128) Em cada parada, estação ou cidade, o olhar poético paira sobre a beleza das moças, a riqueza decadente das minas, a tradição religiosa, a arquitetura colonial e barroca das igrejas, as festas, folclore, dança, a quietude mineira e o cenário histórico.

Tudo isso passando pelos olhos como numa película: "Um grupo de meninas entra no filme" (p. 132). Estendendo esse paralelo com a linguagem

cinematográfica, pode-se dizer que a direção de arte é cuidadosa. A própria construção do poema obedece um critério de movimento de câmera. O mesmo se pode falar da tonalidade da luz. Enfim todos os detalhes de um roteiro estão mencionados, inclusive os personagens e *story board*, da cena (o pintor).

Num roteiro sobre Minas, não poderia faltar a peculiar geografia: "Morros", "ladeiras", "coqueirais", "bananais", "lagoas", produção mineral. Esses elementos vão aparecendo misturados a uma reflexão sobre o passado. (p. 125)

O episódio histórico perde o vigor heroico registrado pelos livros ao passar pelo filtro da modernidade. Apesar de questionar o sentido dos feitos do passado, não deixa de exaltar a herança mineira ao contrastá-la com a exuberância da natureza.

Outro tema recorrente, o contraste entre o velho e o novo, aparece mais uma vez neste capítulo em Barreiro: "Estradas de rodagem/ E o canto dos meninos azuis da gameleira", "a escola e a fazenda de duzentos anos". (p. 133)

Por fim a homenagem enternecida aos artistas mineiros, cheia de lirismo e emoção em "Chagas Dória" e respeito e reconhecimento ao grande Aleijadinho, em "Ocaso". Sinal de que os modernistas, mesmo quando se esforçavam para impor uma "estética de originalidade" já apresentavam uma contradição entre "futurismo, no sentido europeu da palavra, e modernismo, no sentido brasileiro". (p.105 e 107) Para comprovar, Silviano Santiago chama atenção para três atitudes distintas: A primeira, de Tarsila, aparece numa crônica de Mario de Andrade. A artista, diante de Ouro Preto, diz que quer voltar a Paris para aprender a restaurar quadros e depois retornar a Minas para recuperar o passado colonial brasileiro. O segundo exemplo é do próprio Oswald, no seguinte trocadilho ao encontrar um sujeito chamado Senna, que serviu de guia da comitiva: "Oswald jura que jamais tivera a intenção de abandonar Paris para vir encontrar o Senna em São João d'el Rei". (p.106) O terceiro exemplo é do autor da crônica, ao fazer uma crítica da arquitetura moderna das grandes cidades: "Por que não aproveitam as velhas mansões

setecentistas tão nobres, tão harmoniosas e, sobretudo, tão modernas pela simplicidade do traço? Em vez, não sujam a Avenida Paulista com leicenças mais parecidos com pombais feitos por celibatário que goza aposentadoria” (SANTIAGO, 1989 p.107). Para Santiago esses três momentos precisos do modernismo, demonstram “a necessidade do apego à tradição colonial setecentista.”

Lóide Brasileiro: caminho sem volta

Depois de redescobrir o Brasil, viajar de trem pelo interior, revisitar a cidade de São Paulo, investigar a linguagem e os costumes do povo, Oswald revira o país do avesso, lançando sobre ele um olhar quase estrangeiro. E mais do que isso, é o distanciamento de quem viveu fora e tem o sentimento crítico e ao mesmo tempo apaixonado da terra.

Ao parodiar Gonçalves Dias, por exemplo, nega o romantismo, mas não totalmente, pois ao usar o poema de um romântico como fonte de inspiração acaba reconhecendo o caminho necessário para chegar até o modernismo. Como as demais paródias de “Canção do Exílio”, um dos poemas mais revisitados pelo poetas nacionais, “Canto de Regresso a Pátria” é uma leitura, a sua época, do sentimento para com o país. Como o poema de Gonçalves, o de Oswald é construído de uma perspectiva de quem está de fora e tem saudades do que deixou, mesmo que sejam aspectos mais pesados como é o caso de “*palmares*” ao invés de “*palmeiras*”. O símbolo de revolução dos negros toca numa ferida do passado brasileiro: a escravidão. As inversões não param por aí. No poema de Oswald o mar gorjeia, não as aves, e os passarinhos “*daqui*” não cantam como o os de lá. Na segunda estrofe a ironia é gritante: “Minha terra tem mais rosas”, no original eram mais flores, que rimaria mais com “*amores*”. Não que amores fique de fora. Aparece no verso seguinte, mas com um atenuante, “*quase*”, o que esvazia completamente o sentido romântico. (p. 139)

Os versos seguintes: "minha terra tem mais ouro/ Minha terra tem mais terra", fazem piada com a riqueza do país, sobretudo pela rima frustrada. A seguir esses mesmos elementos são recolhidos num verso só, utilizando o método medieval: "Ouro terra amor e rosas".

O diferencial maior do poema é a mudança de foco para "São Paulo Rua 15", demonstrado o interesse pelo atual. O que interessa é o aqui e o agora, "a poesia de cada dia", como já demonstrou em "Escapulário". A tendência jornalística de Oswald o faz poetizar o cotidiano: "E o progresso de São Paulo". (p. 139)

O processo de construção de "Canto de Regresso à Pátria" repete o processo do capítulo "Descobrimento do Brasil": o da redescoberta. A paródia da "Canção do Exílio" é também o começo de um descolamento físico, com itinerário sugerido na sequência dos títulos dos poemas.

Em cada poema de Lóide Brasileiro, o mesmo olhar crítico e bem humorado sobre o país. A revisão histórica relaciona pontos geográficos com fatos e personagens. As inevitáveis comparações são o recurso mais utilizados.

Já o "Anúncio de São Paulo" é através de um folheto de publicidade. Nada mais adequado para o estilo modernista. O poeta já conhece a cidade e a reconhece através do texto da propaganda, que vende os atrativos da "Chicago of South America". Em meio aos dados fornecidos pela "Secretaria de Agricultura", versos são introduzidos com intuito de ironizar o olhar oficial a cerca da terra. Também uma forma de criticar a superficialidade e a redução da propaganda sobre o lugar de tanta riqueza e lembranças. (p. 145)

Para completar o ciclo bem formulado desde "Falação", "Contrabando", um poema-piada, fecha *Pau-Brasil* ao estilo jocoso e para muitos até irresponsável do poeta: Os alfandegueiros de Santos/ Examinaram minhas malas/ Minhas roupas/ Mas se esqueceram de ver/ Que eu trazia no coração/ Uma saudade feliz/ De Paris. (p. 145)

O poema é mais um recuo do que uma homenagem. A "saudade de Paris", porém, não tira o caráter constitutivo de uma identidade nacional sob



uma perspectiva modernista. Eis o maior legado de uma obra inovadora pelo radicalismo, com quebra de padrões e pela sensibilidade de arriscar uma estética baseada em novos princípios.

Conclusão

A poesia de cada dia, na proposta modernista, equivale à crônica do cotidiano e se apresenta, noventa anos depois, com o mesmo vigor e atualidade. O tom crítico e irônico de Oswald de Andrade, dá o frescor aos fatos poéticos, profundidade à leitura do país e do mundo a partir da modernidade e faz ainda de *Pau-Brasil*, um livro-reportagem, no qual são investigados os mais diversos assuntos que constituem a trajetória histórica e suas bases primitivas, sem estabelecer entre elas nenhuma hierarquia. Afinal como escreve Décio Pignatari, baseado no próprio teórico Marshal McLuhan “comunicar é codificar a realidade” (em PIGNATARI, 2004 e p.174).

Tal qual um editor de um periódico, o cronista do cotidiano, reúne todos os seus artigos poéticos e constrói as páginas que vão informar o leitor sobre economia, política, ciência, sociedade, cultura, polícia, entre outras seções, além de entremeá-las com fotos, ilustrações e anúncios.

Ainda no campo da comunicação, o autor simultaneamente se assemelha na linguagem ao documentarista, que com seu olhar cinematográfico, monta os episódios-retratos do Brasil. *Pau-Brasil* é, portanto, audiovisual tal a força das imagens e sons criados com as palavras.

Referências

ANDRADE, Oswald. **Pau-Brasil**. São Paulo, Globo. 2001.

_____. **Poesias Reunidas**. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1974

_____. **Do pau-brasil à antropofagia e à utopia**. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira. 1972.



Anais do 3º SILIC – Simpósio de Literatura Brasileira contemporânea
O regional como questão na contemporaneidade: olhares transversais

PIGNATARI, Décio **Contracomunicação**. 3ª ed. Cotia: Ateliê Editorial. 2004.

SANTIAGO, Silviano. **Nas malhas da Letras**. São Paulo: Cia das Letras. 1989.

SCHWARZ, Roberto. **Ao vencedor as batatas**. 3ª ed. São Paulo: Duas Cidades. 1988.