

# QUASE PINTURA

## poesia e visualidade em *Pau-Brasil*, de Oswald de Andrade

Luciano Cortez  
PucMinas

### RESUMO

A reconstituição dos dados da paisagem revelam os modos operatórios do discurso poético de Oswald de Andrade para traduzir o mundo em poesia. Essa tradução se fez por meio da transposição de recursos de linguagem próprios às artes plásticas das vanguardas européias de inícios do século XX para o universo da palavra. Seu resultado foi uma poesia capaz de reproduzir no plano verbal o dinamismo do mundo moderno. Em Oswald de Andrade isso implicou a elaboração de uma poesia com sabor primitivista próximo ao que reconheceu na pintura cubista.

### PALAVRAS-CHAVE

Oswald de Andrade, Pau-Brasil, Pintura e Literatura.

Em 1925 chegou da França o volume de poesias *Pau-Brasil*<sup>1</sup>, de Oswald de Andrade. Tratava-se de um livro ousado, já pela capa, que se podia ver completamente tomada pela imagem produzida por Tarsila do Amaral. Ali inscrita, a palavra-título constituía parte indissociável da expressão plástica produzida pela pintora: uma bandeira do Brasil posta na vertical, com a divisa “PauBrasil” no lugar de “Ordem e Progresso”. A transformação, apesar de simples, resultava em eficiente estranhamento. A mudança de orientação na disposição da bandeira e a permuta do texto sobre a esfera, além da irreverência contida no gesto, transformavam a imagem conhecida, a bandeira, em objeto com maior autonomia em relação a seu referente imediato, porque evidenciavam a materialidade dos elementos próprios da composição: o plano retangular, o losango, o círculo, o grafismo da palavra. Diria que a imagem da bandeira se reconstruía, como combinação de planos geométricos parcialmente abstratos, da mesma maneira que o ritmo de um trem de ferro correndo pelo sertão do Brasil seria utilizado por Villa-Lobos, em 1930, como motivo recorrente na composição da *toccata* “O trenzinho do caipira”<sup>2</sup>. Ou, ainda de outra forma, realizava ação próxima àquela

<sup>1</sup> A primeira edição é de 1925, pela editora francesa Au Sans Pareil. Aqui utilizei a 4ª. edição de *Poesias Reunidas* (ANDRADE, O. de, 1974) e a Tese de Doutorado de Diléa Zanotto Manfio, *Poesias Reunidas de Oswald de Andrade: edição crítica* (MANFIO, 1992).

<sup>2</sup> Movimento final das *Bachianas Brasileiras n° 2 para orquestra*.

da pintura européia, que desde o final do século XIX, a partir de Cézanne, afastara-se do puro espelhamento dos objetos exteriores e assumira a reflexão sobre a organização do espaço pictórico como uma tarefa própria dessa arte<sup>3</sup>. Nessa medida a capa sugeria ao leitor, além de uma temática comum à época – a necessidade de construção de uma identidade para o país –, um modo de operar essa representação.

Ora, essa alternativa, quanto à forma esboçada pela capa, não era de maneira alguma consensual. Contudo a temática nacionalista, sim. Há mais de um século os intelectuais brasileiros se debatiam frente aos nossos problemas de identidade; a Semana de Arte Moderna, em 1922, fora mais um momento nesse embate. As alternativas para o impasse acabavam todas por testemunhar as dificuldades das elites culturais do país periférico, que se encontravam comprimidas entre a necessidade de construção de uma imagem própria para o Brasil e o fato de as linguagens e conceitos socialmente capazes de representá-lo terem origem nos centros econômicos e culturais em relação aos quais se pretendia ganhar autonomia. Como os projetos de independência cultural só existiam no mundo das idéias, alienados que estavam das relações econômicas concretas que governavam as ações entre os homens, o processo de produção de uma identidade para o país era de definição necessariamente vaporosa, confusa, inconsistente. Observe-se, por exemplo, a carta de Mário de Andrade a Drummond, de 1924, na qual afirmava que “Nacionalismo quer simplesmente dizer: ser nacional”<sup>4</sup>, tautologia que buscava suprir deficiências de leitura do quadro histórico. Menos ainda tem o poeta os meios de indicar exatamente como se alcançaria isso.

Não se imagine que esse desnorтеio fosse exclusivo de Mário de Andrade; ele pode ser visto também no “Manifesto da poesia Pau-Brasil”. Ali Oswald simplesmente compreendia as sociedades, tanto a brasileira quanto as européias, divididas entre uma elite, capacitada para a fruição estética, e os setores submetidos ao gosto discutível da cultura de massas, de caráter pequeno-burguês, marcada pela banalização dos sentidos<sup>5</sup>.

A solução oswaldiana para a questão nacional não estava demarcada por uma necessidade de diferenciação completa da nossa cultura frente à européia, como entendia Mário. Ele compreendia ser universal o movimento modernista, postulando o acompanhamento, pela consciência nacional, do movimento de renovação por que passava o mundo.

O contato com a Europa, por outro lado, colocou os modernistas que por lá passaram frente a solicitações aparentemente contrárias ao mito da modernidade. Refiro-me ao primitivismo das correntes de vanguarda européias, incorporado às obras desses grupos

---

<sup>3</sup> O construtivismo lembrado na opção de Tarsila é possivelmente decorrente do formato da bandeira. O início do século colocava à disposição dos artistas uma amplitude de possibilidades que permitiam soluções como essa para o livro de Oswald. Contudo exemplos de bandeiras em pintura no início do século XX ocorrem com estas incluídas numa paisagem, o que só demonstra a capacidade inventiva da pintora. Elementos iconográficos populares também foram transformados por Malevitch: os símbolos da tradição cristã-ortodoxa russa, como cruzeiros, serviram-lhe de padrão gráfico (HARRISON, In: HARRISON, FRASCINA, PERRY, 1998).

<sup>4</sup> ANDRADE, M. de, ANDRADE, Carlos Drummond de, 2002.

<sup>5</sup> Schoenberg, em carta de 1945 a William S. Schlam, afirmava: “Se é ARTE, não é para as massas. E se é para as massas não é ARTE.” (LEIBOWITZ, 1981, p. 21).

enquanto meio de ataque ao modo de vida burguês ou como repertório de formas de que esses artistas poderiam se valer para a construção de uma expressão “livre” e “pura” do ser.

A origem européia dessa valorização do primitivismo acabou, no entanto, por ser utilizada como argumento contrário àqueles que o praticavam no Brasil. Daí a desconfiança alardeada frente ao primitivismo de Oswald de Andrade, visto, segundo Tristão de Athayde, “como fórmula pindorâmica de um anseio europeu, cuja degeneração foi expressa no dadaísmo francês e no expressionismo alemão”<sup>6</sup>. E completava:

O que pretendeu, portanto, o sr. Oswald de Andrade e o grupo de seus admiradores, é abolir todo o esforço poético no sentido da lógica da beleza da construção e nadar no instintivo, na bobagem, na mediocridade. Exaltar a vulgaridade. Chegar ao puro balbucio infantil. Reproduzir a mentalidade do imbecil, do homem do povo ou do almofadinha dos cafés. Curvar o joelho diante de todos os prosaísmos. Voltar ao bárbaro ou deleitar-se no suburbano.<sup>7</sup>

Ou, numa reafirmação desse mesmo ponto de vista por Graça Aranha:

Se escaparmos da cópia européia não devemos permanecer na incultura. Ser brasileiro não significa ser bárbaro. Os escritores que no Brasil procuram dar de nossa vida a impressão de selvageria, de embrutecimento, de paralisia espiritual, são pedantes literários. Tomaram atitude sarcástica com a presunção de superioridade intelectual, enquanto os verdadeiros primitivos são pobres de espírito, simples e bem-aventurados. O primitivismo dos intelectuais é um ato de vontade, um artifício como o arcadismo dos acadêmicos. O homem culto de hoje não pode fazer tal retrocesso, como o que perdeu a inocência não pode adquiri-la. Seria um exercício de falsa literatura naqueles que pretendem suprimir a literatura. Ser brasileiro não é ser selvagem, ser humilde, escravo do terror, balbuciar uma linguagem imbecil, rebuscar os motivos da poesia e da literatura unicamente numa pretendida ingenuidade popular, turvada pelas influências e deformações da tradição européia.<sup>8</sup>

Apesar da aversão dos dois leitores aos poemas de *Pau-Brasil*, constata-se nesses excertos o quão bem compreendiam facetas essenciais da poesia oswaldiana: 1º) “a reabilitação do nosso falar cotidiano”<sup>9</sup>, vista aqui como “artifício”, por Graça Aranha, como “falsa literatura naqueles que pretendem suprimir a literatura”; 2º) o aproveitamento de material não-literário, retirado da publicidade, de bilhetes de amor, do jornalismo da época, compreendidos por Tristão de Athayde como “prosaísmos”, como abolição de “todo esforço poético no sentido da lógica da beleza da construção”; 3º) a fragmentação do discurso poético, recurso próprio do cinema e das artes plásticas de vanguarda, que Graça Aranha enxergava como “deformações da tradição européia”.

O que em *Pau-Brasil* para muitos sugeria um “esquema a ser desenvolvido” (Afonso Arinos)<sup>10</sup>, poesia “tecnicamente mal construída” (Carlos Drummond de Andrade)<sup>11</sup>, “puro balbucio infantil” (Tristão de Athayde)<sup>12</sup>, correspondia a virtudes centrais de *Pau-*

<sup>6</sup> Apud BOAVENTURA, 1995, p. 114.

<sup>7</sup> Apud BOAVENTURA, 1995, p. 114.

<sup>8</sup> In: TELES, 1985, p. 322 e 323.

<sup>9</sup> PRADO, In: ANDRADE, 1974, p. 69.

<sup>10</sup> Afonso Arinos, apud BOAVENTURA, 1995, p. 112.

<sup>11</sup> Carlos Drummond de Andrade, apud BOAVENTURA, 1995, p. 114.

<sup>12</sup> Tristão de Athayde, apud BOAVENTURA, 1995, p. 114.

Brasil, estratégias de ordenamento de vasto material coletado, transformado ou construído, tendo o país como motivo.

À primeira vista contraditórios nos poemas de Oswald de Andrade, o Brasil moderno e seus resquícios coloniais ali conviviam como matéria a ser descrita de um ponto de vista principalmente plástico. Há nessa poesia a recusa voluntária de uma pesquisa histórica profunda e sistemática. O autor, segundo declaração própria, se contenta em “fixar com simplicidade, sem comentários, sem erudição, sem reminiscência, os fatos poéticos de nossa nacionalidade”<sup>13</sup>. Como em “primeiro chá”, retirado da Carta de Pero Vaz de Caminha.

*primeiro chá*<sup>14</sup>

Depois de dançarem  
Diogo Dias  
Fez o salto real

A respeito desse poema afirmava:

Um crítico de tipo “profundo” poderia aí pesquisar a fundação da raça, a obra civilizadora, que sei eu, partida dessa primeira reunião social dada no Brasil. Nesse pulo de galego contente na praia das descobertas eu vejo poesia.

E poesia bem nossa.

O estado de inocência que o espírito sorve nas notícias dos cronistas sobre ananases, rios e riquezas e nos casos de negros fugidos e assombrações trazidos a nós pela tradição oral e doméstica não é, porém, privilégio do passado. A mesma inspiração de poesia anda aí nos jornais de hoje e nos fatos de nossa vida pessoal.<sup>15</sup>

A atitude de Oswald, nessa declaração, poderia confundir-se com a de Manuel Bandeira, que também fez “poema tirado de uma notícia de jornal”<sup>16</sup>. Segundo Davi Arrigucci, esse poema foi “achado como um *objet trouvé* dos dadaístas, em meio à matéria mais heterogênea e prosaica do cotidiano, de repente transformada em *matéria literária*”<sup>17</sup>. Porém há nessa afirmação um exagero, Bandeira nunca pretendeu escrever poesia dadaísta. Mais acertadamente, para Bandeira o jornal seria o meio cotidiano de onde se poderia *extrair* poesia, isto é, o jornal seria a ganga, matéria bruta, que deveria ser transformada em poesia pela ação do poeta. Oswald, ao contrário, simplesmente afirmava o universo cotidiano como poético, sem recurso à manipulação desse material através de algum procedimento que lhe concedesse sentido poético elevado, segundo entendimento tradicional.

Em parte o que não agradava a Bandeira na poesia de Oswald era esse seu caráter pouco “poético”. A poesia oswaldiana era demasiadamente chã e quase toda descarnada de conflitos humanos fundamentais. Estaria mais próxima, talvez sem exagero, da pintura de Matisse, “uma arte de equilíbrio, de pureza, de serenidade, desprovida de motivos inquietadores ou deprimentes; uma arte que seja, para todo trabalhador cerebral, para o

<sup>13</sup> ANDRADE, O. de, 1990, p. 25.

<sup>14</sup> ANDRADE, O. de, 1990, p. 23.

<sup>15</sup> ANDRADE, O. de, 1990, p. 23.

<sup>16</sup> BANDEIRA, 1970, p. 117.

<sup>17</sup> ARRIGUCCI JÚNIOR, 1990, p. 91.

homem de negócios ou para o artista das letras, por exemplo, um lenitivo, um tranqüilizante mental, semelhante a uma boa poltrona que o faz repousar de suas fadigas físicas”<sup>18</sup>.

Essa aproximação talvez não seja abusiva, porque a poesia oswaldiana se viabilizaria no olhar hedonista que expressa. Da paisagem – real, ficcional ou da publicidade – Oswald captura o dado plástico, o salto inesperado na superfície histórica, e o materializa como texto; procura “Substituir a perspectiva visual e naturalista por uma perspectiva de outra ordem: sentimental, intelectual, ingênua.”<sup>19</sup>

Um exemplo dessa poesia rarefeita do cotidiano, produzida por Oswald de Andrade, constituída por pequenos detalhes do mundo, pode ser encontrada em *bucólica*:

*bucólica*<sup>20</sup>

Agora vamos correr o pomar antigo  
Bicos aéreos de patos selvagens  
Tetas verdes entre folhagens  
E uma passarinhada nos vaia  
Num tamarindo  
Que decola para o anil  
Árvores sentadas  
Quitandas vivas de laranjas maduras  
Vespas

A poesia pastoril, em versão modernista, começa exatamente por dissolver o plano narrativo, pela sua substituição por elementos da paisagem apresentada, dispersos nos versos como dispersos na natureza. Outro recurso para a produção dessa nova perspectiva consistiria em justapor, alternados, *o amplo* (“o pomar”, o “tamarindo” e as “árvores”) ao *diminuto* (“bicos”, “tetas”, “folhas”, “laranjas”, “vespas”). O efeito alcançado é o mesmo originado da ausência de proporções na arte popular, primitiva ou ingênua, ou no cubismo sintético com seu ajuste de elementos díspares na superfície da tela, ou seja, uma percepção sensualista do espaço, aqui reforçada pela carga erótica de parte do material discursivo apresentado: “bicos”, “tetas verdes entre folhas”, “árvores sentadas”, “quitandas vivas de laranjas maduras”, “vespas”. Uma certa reapresentação do mundo quase física aos nossos olhos e sentidos todos.

A estesia em Oswald de Andrade, portanto, ocorreria através dessas sugestões visuais, formadas pelos fragmentos de mundo nomeados e justapostos, de forma a requisitar do leitor procedimento próximo à percepção de uma pintura moderna, cujas partes seriam articuladas por seu olhar, guardando cada uma, no entanto, a densidade de sua própria significação. Em outras palavras, as relações entre esses versos corresponderiam às que existiriam, numa colagem, entre o material colado e o todo do quadro. Esses fragmentos afixados na pintura em parte se dissolveriam no plano, como textura, linha e cor, ao mesmo tempo que guardariam, por sua presença, uma memória do objeto total que antes representavam ou constituíam.

<sup>18</sup> MATISSE, In: CHIPPI, 1993, p. 131 e 132.

<sup>19</sup> ANDRADE, O. de, In: TELES, 1985, p. 329

<sup>20</sup> ANDRADE, O. de, 1974, p. 99.

Oswald de Andrade procurou assim conferir unidade discursiva ao livro-objeto *Pau-Brasil* pela eleição, enquanto modelos, dos textos dos cronistas estrangeiros que por aqui passaram. Destes textos foram retiradas pequenas parcelas, matéria para colagem, que por seu aspecto de apontamento e suas qualidades visuais aproximavam-se da incompletude, do aspecto ligeiro dos estudos de viagem de Tarsila do Amaral naquele período.

Na primeira parte do livro, em “História do Brasil” e “Poemas da Colonização”, temos o passado remoto ou próximo tornado visível a partir de sua captura das fontes escritas e orais de nossa tradição. Em “São Martinho” e partes seguintes, os poemas foram construídos com os recursos vistos em “*bucólica*”. Também eles se conformam como apontamentos de um percurso, mas que se dá no presente – presente do artista moderno, que se anunciava como divulgador imprescindível de uma nova ordem fundada nos “ritmos renovados sem cessar”, no “nomadismo épico”, no “exploratismo urbano”, na “*Arte das viagens e dos passeios*”, como queria Apollinaire<sup>21</sup>.

Outro exemplo dessa abordagem plástica oswaldiana, entre muitos outros, que poderíamos recolher de *Pau-Brasil*, é o poema “*aproximação da capital*”, contido em “Roteiro das Minas”, segmento que reconstrói a viagem dos modernistas a Minas Gerais, em 1924.

*aproximação da capital*

Trazem-nos poemas no trem  
Azuis e vermelhos  
Como a terra e o horizonte  
É um hotel rigorosamente familiar  
Que oferece vantagens reais  
Aos dignos forasteiros  
Havendo o máximo escrúpulo na direção da cozinha

Casas defendem o vosso próprio interesse  
Proporcionando-vos uma economia  
De 2\$000, de 3\$000

Impermeáveis  
Borzeguins  
Pijamas<sup>22</sup>

O poema retrata a transição do meio rural ao urbano, o que já estava indicado em seu próprio título. Os “Azuis e vermelhos” trazidos ao trem são “Como a terra e o horizonte”, também eles em vermelhos e azuis. Mas os objetos que comportam essas novas cores não se confundem com a paisagem natural, são apenas “como” a natureza.

Em outro poema, “*capela nova*”,

<sup>21</sup> APOLLINAIRE, In: TELES, 1985, p. 118, 121.

<sup>22</sup> ANDRADE, O. de, 1925, p. 95. As edições posteriores incorporam os três últimos versos à estrofe anterior. Acharmos que essa modificação tornou mais abrupta a aparição dos impermeáveis, borzeguins e pijamas, produzindo efeito mais espetacular do que seu isolamento em estrofe própria, como na edição de 1925.

Salão Mocidade  
Hotel do Chico  
Uma igreja velha e cor-de-rosa  
Na decoração dos bananais  
Dos coqueirais<sup>23</sup>

os implementos urbanos presentes nos três primeiros versos dissolvem-se “Na decoração dos bananais / Dos coqueirais”, ao passo que, em “*aproximação da capital*”, é a natureza que se dissipa no pregão publicitário, nas placas comerciais e no mostruário das lojas, indiciando a aproximação de Belo Horizonte. Neste poema, a aparição dos termos da paisagem, agora urbanizada, é abrupta, devido à ruptura entre o terceiro e quarto versos da primeira estrofe, assim como aquela entre a segunda e a terceira estrofe. Temos, então, uma estrutura de quatro partes:

1. Trazem-nos poemas no trem  
Azuis e vermelhos  
Como a terra e o horizonte
2. É um hotel rigorosamente familiar  
Que oferece vantagens reais  
Aos dignos forasteiros  
Havendo o máximo de escrúpulo na direção da cozinha
3. Casas defendem o vosso próprio interesse  
Proporcionando-vos uma economia  
De 2\$000, de 3\$000
4. Impermeáveis  
Borzeguins  
Pijamas

É evidente que os três primeiros versos regem todos os outros, pois esses “Azuis e vermelhos”, plásticos por excelência, são poemas. Isto é, “*aproximação da capital*” busca evidenciar, como apontado no “Manifesto da poesia pau-brasil”, que “A poesia existe nos fatos”. Em outras palavras, busca evidenciar que aspectos da paisagem brasileira urbana, assim como a rural, possuem plasticidade suficiente para sua elevação à condição de objetos estéticos, desde que isolados do contínuo de sua ambiência original, seja fisicamente, seja virtualmente através do olhar que recorta. Por isso “*aproximação da capital*” pode-se referir, por meio da linguagem verbal, a essa expressividade da paisagem.

É em virtude desses três primeiros versos que poderemos entender o segmento seguinte, o restante da estrofe, como exemplo desse tipo de “poema” a que o início do texto alude. Ainda referente a essa proposição, soma-se, na estrofe seguinte, novo exemplo dessa poesia conquistada à paisagem. Ela vem acompanhada por um detalhamento, a apresentação de produtos disponíveis nessas casas comerciais, evidenciados na terceira estrofe: “Impermeáveis / Borzeguins / Pijamas”. Assim esses quatro segmentos estão ordenados dois a dois: o segundo segmento servindo como exemplo do que é proposto no início do poema; e o quarto funcionando como detalhamento ou materialização dos produtos das casas

---

<sup>23</sup> ANDRADE, O. de, 1925, p. 93.

comerciais citadas no terceiro segmento. Afora isso, a segunda e a terceira estrofes servem como exemplos adicionais à proposição inicial de “*aproximação da capital*”.

O índice dessa proximidade da grande cidade é o surgimento, na paisagem, dos sinais de serviços ou do comércio próprios aos centros urbanos, mesmo que simplificados no “hotel rigorosamente familiar” ou em prosaicos “Impermeáveis / Borzeguins / Pijamas”, anunciados nas casas comerciais modestas da periferia da capital.

O gênero discursivo que permite nosso contato com essas pequenas empresas é a publicidade, na forma do anúncio em “Azuis e vermelhos”, ou como mostruário de porta de loja, a referência aos “Impermeáveis / Borzeguins / Pijamas” que dão fecho ao poema. Em “*aproximação da capital*” a publicidade diluída na paisagem é condensada em um novo texto, que pretende simular aquele e ao mesmo tempo situar o leitor no espaço que procura instaurar.

O surgimento repentino das referências ao hotel familiar, desconectado formalmente dos três versos iniciais, reforça a sensação de presença do ser que, ao final das contas, o leitor vislumbra em todo o signo. Essa impressão é acentuada por dois outros mecanismos que se lhe acrescentam. O primeiro, como já indicado, é a simulação da publicidade, que o leitor, a um primeiro olhar, acredita ter sido retirada da paisagem original e afixada em bruto no poema. O segundo mecanismo, todavia, revela o caráter artificial desse processo. No lugar de simples “transplante do existente”<sup>24</sup>, a publicidade é readequada a uma intenção narrativa do eu-lírico que, de início, incorpora-se a um “nós” – “Trazem-nos poemas no trem” –, identificando-se como um dos viajantes da caravana paulista, para depois descolar-se deles, quando busca apresentar o hotel familiar e as casas comerciais. Por fim, esse narrador parece ter sido suprimido, substituído pelos nomes das coisas, que se auto-evidenciam pura e simplesmente nos versos finais. Há nesses três momentos, aqui descritos, uma gradação tendente à dissolução dos processos de enunciação convencionais, e mesmo à desapareição das marcas do enunciador.

Poderemos reconhecer nessas escolhas de Oswald de Andrade sua sintonia com as alternativas encontradas pelas vanguardas de inícios do século XX para a representação artística. Em especial ressaltaríamos o uso de colagens na pintura de Braque e Picasso, com efeitos sobre o público bem próximos aos de “*aproximação da capital*”. Materiais os mais diversos incorporados à superfície da pintura encontravam-se nos trabalhos desses artistas desde 1912. Como seria de se esperar, causando a imediata suspeição quanto ao valor das obras daí resultantes. Mas acima de tudo a fixação desses pedaços de realidade sobre a pintura colocava em questão a noção de autoria, assim como a do próprio trabalho artístico. Ao mesmo tempo produzia irresistível efeito cômico, originado talvez do desconforto diante de objetos tão descompromissados da submissão aos padrões mais convencionais da arte. A ironia que acreditamos permear a poesia de Oswald de Andrade não seria, assim, resultado exclusivo do uso dessa figura em seus poemas, mas nasceria de seu afastamento com relação às convenções poéticas de seu tempo. Não se trataria, portanto, da ironia, artifício retórico, mas dos efeitos gerados pela irreverência do gesto transgressor.

---

<sup>24</sup> PIGNATARI, “Marco Zero de Andrade”, Suplemento Literário de *O Estado de São Paulo*, 24 out. 1964, apud CAMPOS, Haroldo de. In: ANDRADE, O. de, 1974, p. 30.



A colagem produz, mais acertadamente, um estado de tensão entre o autoral e o plágio, entre a superfície e o volume, o espaço circunscrito da pintura e o mundo que se encontra para além dos limites da tela. Os objetos colados mantêm a dúbia atitude de se referirem ainda ao seu contexto próprio, histórico, mas simultaneamente são dele desconectados. Alheios também à pintura, são por ela absorvidos por suas propriedades plásticas de cor, linha e textura. São assim também pintura, por essas qualidades sensíveis, para logo fazerem ali pulsar o mundo de onde foram recortados.

Se pintores podiam adicionar sobre a tela esses fragmentos imediatamente retirados do trânsito do mundo, o mesmo, entretanto, não poderia se dar em um poema, objeto de palavras. Impermeáveis, borzeguins e pijamas, coisas, em suma, se colados sobre uma folha com poemas, os transformariam imediatamente em artes plásticas. Mesmo exemplares linguageiros do mundo real, como recortes de jornais, ingressos de espetáculos ou parcelas de partituras, quando pregados em meio à pintura, transformam o que antes fora transparência – os suportes desses discursos, o papel entintado – em um novo elemento plástico da obra. Dessa forma restaria ao poeta transcrever no poema parcelas bem caracterizadas de gêneros discursivos os mais diversos ou simplesmente reinventá-los em seu texto. Numa comparação com Picasso e Braque, essas duas medidas corresponderiam, respectivamente, à colagem propriamente dita e a sua simulação, isto é, à imitação de objetos colados, produzidos de forma mais ou menos ilusionista, de acordo com a intenção do artista de evidenciar ou não a sensação ilusória.

Em *Pau-Brasil* os poemas de “História do Brasil”, produzidos com parcelas de textos de nossos primeiros cronistas, são sem dúvida exemplos de colagem. Em “Roteiro das Minas” talvez tenhamos apenas um caso desse tipo em “*canção do vira*”, sem contarmos o título “*menina e moça*”, subtraído a Bernardim Ribeiro. Em “*convite*” e “*bumba-meu-boi*” teríamos, ao que nos parece, simplesmente simulações: da linguagem publicitária em “*convite*” – “Ide a São João del Rei” – e da fala circense do cicerone de “*bumba-meu-boi*” – “Vai sai / A companhia do arraiá / Da Boa Sorte”. Nesse último caso a invenção não se restringiu à tonalidade do discurso, visto que a localidade citada no poema não existe de fato. Em “*aproximação da capital*”, por sua vez, temos possivelmente a formulação de peças publicitárias a partir de material local disponível, adaptadas à gradação que já indicamos.

Todavia esses poucos exemplos não são as únicas formas, nem as mais significativas, do emprego da colagem em “Roteiro das Minas” e *Pau-Brasil*. A fragmentação do discurso nos poemas oswaldianos indica que esse procedimento se estende para além dos exemplos citados.

Uma conseqüência básica da colagem nas artes plásticas é a de os limites dos objetos colados se demarcarem de alguma maneira do restante da pintura. Caso contrário o efeito da colagem desapareceria, e o material colado se confundiria com o restante da matéria pictórica.

Ora, as fraturas entre segmentos de poemas de Oswald de Andrade rememoram os efeitos da fragmentação das colagens cubistas. Se nessas obras o processo da colagem é imediatamente percebido, para só depois se evidenciarem as qualidades plásticas do material colado, na poesia oswaldiana, da mesma maneira, partimos da impressão de fragmentação para a observação da plasticidade dos fragmentos<sup>25</sup>. Os exemplos de colagem citados há

---

<sup>25</sup> O que evidentemente, em ambos os casos, depende de uma predisposição do observador em ver nesses fragmentos algo mais que uma provocação.

pouco correspondem a apenas uma faceta do uso do fragmento em poemas de *Pau-Brasil*. O fragmento representa, assim, o termo formador da estrutura desses poemas e a colagem, ou montagem, como bem compreendeu Haroldo de Campos, sua sintaxe.<sup>26</sup>



### R É S U M É

La reconstitution des donnés du paysage révèlent les modes opératoires du discours poétique de Oswald de Andrade pour traduire le monde en poésie. Cette traduction est faite par moyen de la transposition de ressources de la language propres aux arts plastiques des avant-gards européennes du début du XX<sup>ème</sup> siècle à l'univers de la parole. Son résultat a été une poésie capable de reproduire dans le plan verbal le dynamisme du monde moderne. Chez Oswald de Andrade, ça a eu, par conséquence, l'élaboration d'une poésie avec une saveur primitiviste, proche à laquelle qu'il avait reconnu dans la peinture cubiste.

### M O T S - C L É S

Oswald de Andrade, Pau-Brasil, Peinture et Literature.

### R E F E R Ê N C I A S B I B L I O G R Á F I C A S

ANDRADE, Mário de, ANDRADE, Carlos Drummond de. *Carlos e Mário: correspondência completa*. Rio de Janeiro: Bem te vi, 2002. 613 p.

ANDRADE, Oswald de. *Pau-Brasil*. Paris: Au Sans Pareil, 1925, 112 p.

ANDRADE, Oswald de. *Poesias Reunidas*. 4 ed. Acompanhadas por estudo de Haroldo de Campos, "Uma poética da radicalidade". Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1974. (Obras completas, VII). 203 p.

ANDRADE, Oswald de. *Os dentes do dragão: entrevistas*. Pesquisa, organização, introdução e notas de Maria Eugenia Boaventura. São Paulo: Globo/Secretaria de Estado da Cultura, 1990. 261 p. (Obras Completas de Oswald de Andrade).

ARRIGUCCI JÚNIOR, Davi. *Humildade, paixão e morte: a poesia de Manuel Bandeira*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. 301 p.

BANDEIRA, Manuel. *Estrela da vida inteira. Poesias reunidas*. 2 ed. Rio de Janeiro: José Olympio / INL, 1970. 485 p.

BOAVENTURA, Maria Eugênia. *O salão e a selva: uma biografia ilustrada de Oswald de Andrade*. Campinas: UNICAMP/Ex Libris, 1995. 286 p.

CHIPP, Herschel Browning. *Teorias da arte moderna*. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1996. 675 p.

HARRISSON, Charles. Abstração. In: HARRISSON, et. al., 1998.

---

<sup>26</sup> CAMPOS, Haroldo de. In: ANDRADE, O. de, 1974, p. 21.

HARRISSON, Charles, et. al. *Primitivismo, Cubismo, Abstração: começo do século XX*. São Paulo: Cosac & Naify, 1998. 270 p.

LEIBOWITZ, René. *Schoenberg*. São Paulo: Perspectiva, 1981. 173 p.

MANFIO, Diléa Zanotto. *Poesias reunidas de Oswald de Andrade: edição crítica*. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 1992. 3 v. 451 p. (Tese, Doutorado em Literatura Brasileira).

PRADO, Paulo. Poesia Pau-Brasil. In: ANDRADE, O. de, 1974, p. 67-71.

TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda européia e modernismo brasileiro: apresentação dos principais poemas, manifestos, prefácios e conferências vanguardistas, de 1957 a 1972*. 8 ed. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 1985. 446 p.