

TAÍ: É E NÃO É - CANCIONEIRO PAU BRASIL

MARIA AUGUSTA FONSECA

FFLCH/DTLIC
Universidade de São Paulo

Resumo

O objetivo da leitura pretende ser uma interpretação de *Pau Brasil* (1925), poesia de experimentação modernista de Oswald de Andrade, em consonância com o assunto proposto – sumo da história do país e faces modernizantes de sua atualidade. Nesse sentido, privilegia-se o exame dos modos e meios do fazer artístico, procurando entender como o autor articulou na forma poética o país e seu caráter oscilante, a começar pela língua da fala cotidiana.

Abstract

The goal of the reading intends to be an interpretation of the *Pau Brasil* (1925), Oswald de Andrade's modernist experimental poetry, in agreement with the proposed topic – the pinnacle of the country's history and the modernizing facets of its present. In this regard, the paper privileges the examen of the ways and means of artistic creation in order to attempt to understand how the author articulated the country and its oscillating character in a poetic form, beginning with the language of everyday speech.

Palavras-chave

Pau-Brasil;
vanguarda;
poema épico;
ambigüidade;
caráter local.

Keywords

Pau Brasil;
avant-garde;
epic poem;
ambiguity;
local character.

Inscrito num projeto artístico inovador, *Pau Brasil - Cancioneiro de Oswald de Andrade* (1925) apreende aspectos da diversidade brasileira, amparado na linguagem da expressão local. Essa matéria-prima poeticamente trabalhada e transformada apresenta-se por uma variante do gênero épico, tanto pelo caráter narrativo quanto pelo resgate que faz da história do país. Como um complicador, muitos de seus poemas também são tecidos com base na subjetividade lírica e outros trazem a autonomia da voz dramática. Ainda, em seu longo e segmentado caminho de poemas *Pau Brasil* apresenta uma poesia de experimentação vanguardista, em consonância com o presente do poeta, e com certo lugar em transformação. Assim entendido, o interesse aqui é o de analisar dinâmicas desse conjunto de misturas, em algumas faces e contrafaces, para indagar modos e meios pelos quais Oswald de Andrade leu o Brasil de seu tempo tal como se apresentava, contraditório e paradoxal. Esses traços de ambigüidade e cisão, ainda atuais, levam a pensar num país de caráter oscilante, que é e não é, vale dizer, congruente e incongruente, a começar pela língua da expressão cotidiana, protagonista de *Pau Brasil*: “Como falamos. Como somos”, atesta o poeta.

Vamos ao livro. De porte pequeno e formato retangular, estampa a bandeira brasileira, que ocupa a superfície total da capa. Em variação de leitura, e primeiro pela disposição no sentido vertical, grava-se na sua faixa branca o título da obra, PAU BRASIL, em letras maiúsculas garrafais, destacadas por tinta preta. Não há na capa indicação de autoria. Acompanhando o padrão da bandeira nacional, nela estão reproduzidos o verde, amarelo, azul e branco, e dela se preservam as formas geométricas - retângulo, losango e círculo. As estrelas foram suprimidas, e a faixa branca que suporta a inscrição é mais larga, e retilínea, formada por paralelas que

¹ *Pau Brasil - Cancioneiro de Oswald de Andrade*, Impresso pelo 'Sans Pareil' de Paris - 37, Avenue Kléber, 1925. Col. Mário de Andrade, IEB-USP. A obra foi reeditada como parte de *Poesias Reunidas O. Andrade*, São Paulo, Edições Gaveta, 1945. Para cotejo, valho-me também de Diléa Zanotto Manfio, Tese de doutorado (USP), “Poesias reunidas de Oswald de Andrade: edição crítica”, v. I, II, e Anexos, 1992 e da recente re-edição de *Pau Brasil*, São Paulo, Globo, 2003 (supervisão de Jorge Schwartz; estabelecimento de texto e revisão, Gênese de Andrade). A respeito da poesia de Oswald, leia-se o estudo pioneiro de Haroldo de Campos, “Uma poética da radicalidade”, in *Oswald de Andrade, Obras completas VII, Poesias reunidas*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira/MEC, 1972, pp. xi-lxi. Sobre *Pau Brasil*, também, a análise contundente de Roberto Schwarz, “A carroça, o bonde e o poeta modernista”, in *Que horas são?* São Paulo, Companhia das Letras, 1987, pp. 11-28.

dividem o círculo azul em duas partes iguais. Esses traços formais do desenho têm ressonância no poema *noturno*:

Lá fora o luar continua
E o trem divide o Brasil
Como um meridiano

O título, *Pau Brasil*, constitui-se num elemento fundamental, não apenas porque substitui o lema republicano, ORDEM E PROGRESSO, gravado na bandeira. Por certo, desarrumar o símbolo pátrio e deslocá-lo de sua função (mesmo que em nome da arte) não era apenas um recurso estético inusitado, mas procedimento impactante para a época, tendo em vista valores e salvaguardas legais. As relações que o poeta de pronto procura estabelecer são assim amplas e ousadas, em consonância com a nova categoria estética que propõe, o paubrasilismo.

Na parte interna do livro, centralizado na página de rosto, destaca-se o subtítulo da obra, ao qual se acopla o nome do autor, emprestando ao projeto artístico mais um indicativo de leitura, pois informa tratar-se de um "Cancioneiro de Oswald de Andrade". O prefaciador (Paulo Prado) e a ilustradora (Tarsila do Amaral) são parte integrante deste bloco único, disposto em doze linhas, à guisa de versos. Observa-se, nessa composição gráfica, que as dez primeiras linhas foram, de propósito, arranjadas por um número exato de caracteres do alfabeto (sete), em ostensiva relação paródica - as palavras em desalinho, porém metrificadas, compõem uma estrofe em que dez de suas doze linhas têm a marca do "redondilho". Como se pode notar, tal ajuste à forma metrificada acaba por segmentar vocábulos aleatoriamente, comprometendo o conteúdo. Nesse jogo formal, ainda, o último "A" do nome de Tarsila (sétima letra) desprende-se do nome, deslocado e centralizado na linha seguinte, estranhando o procedimento como uma chave, a servir de passagem para a nova linha que contém a data e encerra o conjunto. Com o uso de tal artifício, Oswald nos remete a certos exercícios poéticos do arcadismo praticados no Brasil setecentista das Academias.² O enquadramento cerebrino desta apresentação brincalhona, também de feição vanguardista, antecipa propósitos da obra - leitura da atualidade e releitura crítica do passado literário, tendo o humor como tom dominante:

CANCION
EIRODEO
SWALDDE
ANDRADE
PREFACI
ADOPORP
AULOPRA
DOILLUM
INADOPO
RTARSIL
A
1925

² Da "Academia Brasílica dos Renascidos", Alfredo Bosi estampa o poema "Labirinto Cúbico" de Anastácio Ayres de Penhafeil (Cf. do autor, *História concisa da literatura brasileira*, São Paulo, Cultrix, 1972, p. 54).

Da capa ao miolo, desenhos de Tarsila do Amaral ampliam o alcance dos diálogos, reforçando intencionalidades do poeta, isto é, criar um produto artístico do tipo exportação, conforme anunciado no "Manifesto da Poesia *Pau Brasil*"³ (1924) que antecipa a obra: "A poesia existe nos fatos, Os casebres de açafrao e de ocre nos verdes da Favela, sob o azul cabralino, são fatos estéticos." Ainda: "Temos a base dupla e presente - a floresta e a escola. A raça crédula e dualista e a geometria, a álgebra e a química logo depois da mamadeira e do chá de erva-doce. Um misto de 'dorme nenê que o bicho vem pegá' e de equações" (MPPB). Tanto o Manifesto como seu resumo, "falação", foram criticados com acerto por Mário de Andrade, por força de suas generalizações e contradições.⁴ Não obstante, os questionamentos feitos, as arestas apontadas não anulam a proposta nem diminuem a força poética e o caráter vanguardista e questionador de *Pau Brasil*.

Em consonância com os poemas, os desenhos de Tarsila, concisos, singelos, de feição inacabada, são hasteados na abertura de cada um dos cantos, dialogando com sua variedade temática: paisagem rural, detalhe de uma baía, cena citadina, fragmento de locomotiva, entre outros. Assim, a artista sonda com Oswald muitos brasis dentro do Brasil, buscando rastros na singeleza de certo primitivismo. Este motivo que serpeia a obra traduz-se por meio de diferentes metáforas. Por exemplo, evocando madrugadas da história do homem e da arte, não escapou a Oswald e Tarsila a justaposição na obra da palavra e do desenho - "a primeira forma que o homem conheceu de definir e de narrar [...]".⁵ O amplo sentido que o termo primitivismo alcança em *Pau Brasil* também direciona nosso olhar para a permanente perplexidade do homem frente ao novo: "Alegria dos que não sabem e descobrem" (MPPB), ou, relido em *falação*: "Alegria da ignorância que descobre."

Também o subtítulo, "Cancioneiro", nos remete a outra vertente do termo, desta feita, ligada a uma longínqua tradição poética, centrando atenção nos modos de ser da língua falada que Oswald elege para elaborar seus poemas. Nesse particular, valem palavras de Mário de Andrade, extraídas de carta (1925) a Manuel Bandeira, ao comentar que "[...] Dante seria incapaz de escrever no italiano da *Comédia* se antes dele não tivesse a escola siciliana e toda a porção de trovadores que já escreviam em língua vulgar". O que, um pouco mais tarde reitera a Tristão de Athayde: "Eu sei que sou primitivo, porém já falei em que sentido o sou. Sou primitivo porque sou indivíduo numa fase principiando. Isso não quer dizer ingenuidade falsa nem ignorância nem abandono de cultura. Sou primitivo como se pode falar e se fala que os trovadores provençais foram primitivos, como a escola siciliana foi primitiva, como Giotto foi primitivo, tudo gente que se cultiva-

³ Nas demais referências ao Manifesto, neste trabalho, leia-se MPPB. Publicado pela primeira vez no *Correio da Manhã*, em 18.3.1924. As citações foram extraídas de *Vanguardas latino-americanas - polémicas, manifestos e textos críticos*, de Jorge Schwartz, S. Paulo, Edusp/Iluminuras, 1995, pp. 136-9.

⁴ Mário de Andrade, "Oswald de Andrade: Pau Brasil, Sans Pareil, Paris, 1925", inédito transcrito em *Brasil: 1º. Tempo modernista - 1917/1929 - Documentação*, São Paulo, IEB, s. d., pp. 225-32. Org.: Marta Rossetti Batista, Telê Porto Ancona Lopez, Yone Soares de Lima.

⁵ Gilda de Mello e Souza, "O desenho primitivo", in *Exercícios de leitura*, São Paulo, Duas Cidades, 1980, p. 53.

va [...].⁶ Essas observações corroboram propósitos estéticos modernistas, e, igualmente, intenções de Oswald em seu canto. Visto desse modo, o Cancioneiro de Oswald aproxima seu fazer de procedimentos do trovadorismo medieval europeu, lembrando que pela elaboração artística conferiam estatuto culto às línguas românicas ainda rudes, mas que se erguiam como expressão comum de novos territórios políticos, como era o caso de Portugal.

A propósito, vale lembrar que “Cancioneiro” foi o nome atribuído às coletâneas de poemas, de diversos autores, contendo a poesia lírica medieval.⁷ No caso, refiro-me àquela poesia galego-portuguesa coligida nos séculos XIII e XIV, conhecida como *Cancioneiro da Ajuda*. Séculos mais tarde, esse conjunto teve uma edição completa feita por Carolina Michaelis de Vasconcellos (1904). A obra, que circulou nos meios cultos, possivelmente estimulou conjecturas de Oswald. Fora isso, coerente com seu projeto, o poeta sugere liames da herança medieval portuguesa com aquela dos cancioneiros populares da terra,⁸ remontando às raízes do período colonial que permaneceram em nossa literatura oral, detectando processos de apreensão, entroncamentos lingüísticos, sincretismos culturais.

Com isso, retorna-se a *Pau Brasil* e a seus “minutos de poesia” (a expressão é de Paulo Prado), destacando um procedimento de construção constante (mas não único) que consiste em escavar poemas de variada fonte documental (cartas, notícias de jornal, compêndios de história, relatos de viagem etc.), contemplando tempos diferentes, e diversificando combinações. Assim é que Oswald costura a história do país em pequenos relatos, exibindo um farto repertório de vozes. Ainda que fiel ao relato objetivo, o poeta acaba minando modos de ser da épica, com poemas tanto de natureza lírica como dramática. A instabilidade provocada pela mistura se soma à forte marca de comicidade e à ironia. Embora de modo retraído, a eles também se mistura o trágico (*medo da senhora*). No geral, o poeta substituirá o tom grandiloquente por variações do prosaico:

[...]
Os passarinhos daqui
Não cantam como os de lá

Minha terra tem mais rosas
E quase que mais amores
Minha terra tem mais ouro
Minha terra tem mais terra

[...]

⁶ Mário de Andrade, citado por E. Pimentel Pinto, *O português do Brasil - textos críticos e teóricos 1920-1945 - Fontes para a teoria e a história*, Rio de Janeiro, São Paulo, LTC/Edusp, 1981, p.137. *Correspondência Mário de Andrade & Manuel Bandeira*, Org. Marcos Antonio de Moraes, São Paulo, Edusp/IEB, 2000, p. 181. No segundo exemplo, “Carta a Tristão de Ataíde” (S.P., 23-XII-27), in *71 cartas de Mário de Andrade*, coligidas e anotadas por Lygia Fernandes, s. l., Livr. São José, s. d., p. 22.

⁷ Sobre o Cancioneiro, leia-se: Segismundo Spina, *A lírica trovadoresca*, São Paulo, Edusp, 1990.

⁸ Entre outras obras sobre o cancionero local, confronte-se por exemplo Sívio Romero, *Cantos populares do Brasil* (tomo II), Rio de Janeiro, José Olympio, 1954.

Porém, mesmo considerando a porosidade do gênero dominante, é possível afirmar que, ao estruturar a obra, Oswald seguiu parâmetros da epopéia camoniana, subvertendo marcas formais. Neste sentido, observa-se que *Pau Brasil* está dividido em nove (e não dez) cantos, dispostos em blocos desiguais quanto ao número de poemas em cada um deles. Tal procedimento confere ao conjunto épico certo aspecto de desalinho, de imperfeição, como variante do modelo. Corroboram esses traços de flutuação a variedade estrófica, a ausência (são raras as exceções) de metrificação, a falta de sinais gráficos de pontuação. Esse último recurso parece ter dupla função, a de calcar a idéia do contínuo-descontínuo e a de inovar formalmente. Os ritmos alternados dos versos são mais um reforço ao traçado desigual. De modo ostensivo, a falta de pontuação reafirma nos poemas as pausas da oralidade, e referenda o inacabamento, neles embutindo formas de desintegração.⁹ De uma outra perspectiva, Oswald aproxima os poemas do gestual truncado dos desenhos primitivos, a sugerir um objeto em construção com formas imperfeitas, rudes, ásperas.

Nas marcas externas dos poemas, nota-se ainda que na edição de 1945 (*Poesias Reunidas O. Andrade*) todos os seus títulos foram inusitadamente gravados com inicial minúscula. Esse procedimento gráfico inovador será aqui utilizado nas referências. No conjunto, sem alterar estruturas na 2a. edição, os poemas permanecem nas formas originais de verso livre ou na feição de poema em prosa, como é o caso de *falação*. Nesse exercício de modernidade, também as exceções cumprem funções importantes, como é o caso dos dois poemas metrificados que compõem o corpo da obra. O primeiro deles é *escapulário*. De estrofe única em forma de quintilha, está contido em versos regulares, cada qual contendo quatro sílabas poéticas. O outro é *canto do regresso à pátria*, com quatro estrofes, formando quartetos de sete sílabas, configurando um redondilho maior. Em situação oposta ao primeiro, este é o poema que abre a última parte – “Loyde Brasileiro”. Ambos são marcas importantes na obra. No caso de *escapulário*, a forma metrificada acentua ritmos da prece da liturgia católica que o poeta parodia, o *Pai Nosso*: “O pão nosso/ De cada dia/ Nos dai hoje!”. Em Oswald:

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

Considerada a epopéia camoniana como um padrão, é possível identificar em *Pau Brasil* marcas estruturais substantivas: proposição, invocação, dedicatória, narração e epílogo. Mas o poeta estranha prescrições ao abrir seu canto com a dedicatória. Além disso, esta parte inicial, que Camões consagrou ao “poderoso

⁹ Theodor W. Adorno, “Punctuation marks”, in *Notes to literature*, Ed. by Rolf Tiedman, trad. Sherry Weber Nicholsen, New York, Columbia University Press, 1991, pp. 91-7.

Rei" (como se lê em *Os Lusíadas*) foi comprimida numa linha prosaica quebrada e sintética, e de conteúdo significativo ao tempo de sua publicação. De acordo com o que estabelece a primeira edição de *Pau Brasil*, Oswald faz a oferenda a um poeta moderno e estrangeiro, poeta cosmopolita, e seu amigo recente, para com ele celebrar o evento maior de seu canto:

A Blaise Cendrars por ocasião da descoberta do Brasil¹⁰

A *dedicatória* é provocadora quanto à escolha, e enigmática quanto ao fato que anuncia, conjugando a universalidade da poesia e a particularidade do canto.

A seqüência, que oscila em relação ao padrão, faz com que Oswald retome a ordem para inscrever a *invocação*. De natureza breve, essa parte se resume ao já mencionado poema *escapulário*. Assim, no específico das incursões temáticas, o movimento é o da repetição com variação, porque o apelo agora é dirigido a uma única divindade, que preside a liturgia católica, e representada pelo tratamento respeitoso, "Senhor". Nesse particular o poeta substituirá um rogo de praxe às musas inspiradoras, de fonte pagã e tradição erudita. O poema que se desentranha da prece é metrificado. E afora alterar forma e conteúdo, também subverte usos do sagrado. Nesse movimento de desordem e ordem, inscreve-se depois a *proposição*. Apresentada num ritmo novo, sob o título de *falação*, com ele se insere o poema em prosa, cuja fonte direta é o MPPB. Completado o bloco de abertura, começa a *narração* propriamente dita: [1] História do Brasil; [2] Poemas da Colonização; [3] São Martinho; [4] rp1; [5] Carnaval; [6] Secretário dos Amantes; [7] Postes da Light; [8] Roteiro das Minas; e [9] Loyde Brasileiro. Este último canto, entendido como epílogo, tem chave poética em *contrabando*.

Nesse Cancioneiro de Oswald a voz masculina é dominante. Em vista disso, vale destacar "Secretário dos Amantes", parte disposta no miolo da obra, por acolher diretamente a voz emancipada de uma mulher, pela primeira e única vez em *Pau Brasil*. Esta parte é composta por seis pequenas unidades poéticas, sem título, ordenadas por algarismos romanos. Seu rol de poemas é formado a partir de fragmentos de cartas amorosas. Nesse conjunto, o eu poético feminino refere-se ao interlocutor como "bestão querido", comprimindo nos versos notícias suas, com informações sobre uma viagem no exterior que faz sozinha (uma reviravolta de padrão). O tom é brincalhão e igualmente afetuosos. O conteúdo desses poemets foi extraído da correspondência de Oswald com sua mulher à época, Tarsila do Amaral.¹¹ A voz feminina, que se funde numa temática amorosa, faz ecoar à distância, em tom paródico, o episódio de Inês de Castro (canto III de *Os Lusíadas*).¹² O registro é de um outro tempo e lugar. Mesmo considerando as

¹⁰ O nome do poeta Blaise Cendrars foi suprimido em *Poesias Reunidas O. Andrade* (1945), provavelmente pela amizade rompida, o que não desfaz o anterior, caracterizando a dedicatória.

¹¹ Aracy Amaral, "Numa bela época", in *Tarsila sua obra e seu tempo*, São Paulo, Perspectiva, 1975.

¹² Luís Vaz de Camões, *Os Lusíadas*, Porto, Porto Editora, 1980.

divergências brutais entre ambos a ressonância é literária, e vem de motivos como: distância do par amoroso, saudade dos amantes. No campo semântico, Oswald fisga termos como água, fruto, triste, tristeza, sofrer, alegria, beleza, olhar, que avivam da lavra camoniana os "fermosos olhos", as "lágrimas tristes", as "memórias de alegria", o "doce fruto", "as lágrimas" e "a os olhos piedosos". Há poeira temática nas alusões de *Pau Brasil*:

Que distância!
Não choro
Porque meus olhos ficam feios¹³

Em outra parte, porém, o vocabulário irreverente da interlocutora - "Beijos e coices de amor" - traz a marca de seu tempo. O mesmo acontece com o uso do estrangeirismo "chauffage". Nesse intervalo de intimidade, ainda, há um poema em prosa, escrito em espanhol, arrematando mesclas e dotes cultos da missivista viajante.

Nota-se, por esses e outros exemplos, a autonomia de vozes marcando também a presença do modo dramático em *Pau Brasil*. E nisso os poemas da primeira parte, "História do Brasil", são exemplares. Somam-se ainda aos que encerram o mundo subjetivado pela consciência lírica, como em "Loyde Brasileiro". Esse jogo de alternâncias, no misturar característico da arte moderna, permite a Oswald explorar a tópica da deformação, e mesmo problematizar o sistema enunciador, acentuando contradições na flutuação local de tons e de vozes, em desacerto com o modelo europeu. Assim não só descarta a linguagem elevada da épica, como opera com práticas conflitantes, no convívio problemático do que *é e não é*. Em vista disso, é possível reconhecer nas marcas formais de *Pau Brasil*, referendadas pelo princípio de repetição e variação,¹⁴ ressonâncias do incaracterístico brasileiro, das marcas de instabilidade local, que pouco depois Mário de Andrade formulará em *Macunaima*, traduzindo o "herói de nossa gente" como "herói sem nenhum caráter". Diga-se, então, que esse desarrumar de modelos aproxima-se daquele princípio de ordem e desordem, que Antonio Candido formulou em "Dialética da malandragem",¹⁵ na interpretação que fez da obra de Manuel Antônio de Almeida, *Memórias de um sargento de milícias* (1853). Aqui, com o olhar voltado para *Pau Brasil*, arrisca-se definir o "Cancioneiro de Oswald de Andrade" como uma leitura da diferença brasileira, de seu caráter vacilante, bem traduzindo a porosidade da

¹³ "[...] Estou sempre com lágrimas nos olhos e vou disfarçando para não chorar (porque os olhos ficam feios)." Em nota, Aracy Amaral registra: "Carta de 15 de setembro de 1924." E prossegue: "O último trecho seria também 'devorado' por Oswald em poema" [sem a referência a *Pau Brasil*] (Idem, op. cit., p. 149).

¹⁴ O esquema poético pautado pelo princípio de repetição e variação faz lembrar aquele proposto por Edgar A. Poe, na construção do poema "O corvo", particularmente no que se refere ao estribilho (Cf. "The philosophy of composition", in *The portable Poe*, Ed. by Philip van Doren Stern, London, Penguin, 1973, pp. 549-65. Gilda de Mello e Souza utiliza o recurso na análise de *Macunaima*, por outras vertentes, em *O tupi e o alaiúde*, São Paulo, Duas Cidades, 1979.

¹⁵ Antonio Candido, "Dialética da malandragem", in *O discurso e a cidade*, São Paulo, Duas Cidades, 1993, pp. 19-54.

cultura e da língua, suas projeções ambíguas, a feição híbrida do cá. De novo, o problema: *é e não é*, a resumir descompassos.

Sem perder de vista a obra como objeto artístico, ocorre pensar essa correlação ambivalente e conflitiva, de marca local, por uma herança poética medieval, presente nas narrativas populares do “era e não era”. Fixada nos relatos de matriz ibérica, sabemos que também se fixou em nosso cancionário caipira. Há registro dessa fórmula narrativa em “Linguística e poética” de Roman Jakobson, na passagem em que trata da predominância da função poética sobre a função referencial. Nela o crítico observa que “a mensagem de duplo sentido encontra correspondência num remetente cindido, num destinatário cindido e, além disso [prosegue], numa referência cindida, conforme o expõem convincentemente os preâmbulos dos contos de fada dos diversos povos, como o habitual exórdio dos contadores de história de Majorca: Aixó era y no era (‘isso era e não era’)”.¹⁶ Tal recurso narrativo popular tem caráter universal, assim não se restringe ao repertório das línguas românicas. No Brasil, um curioso exemplo poderá corroborar esse eco da tradição européia e acrescentar outras tintas às misturas que contribuem para a leitura da flutuação identitária. Aqui, o registro escrito, de acervo popular oral, que se toma como exemplo, foi extraído de um livrinho escolar do início do século XX, *Saudade*.¹⁷ Eis um fragmento do poema declamado por ‘Nhô Lau’:

Era e... não era!
Imagem vancêis:
Eu andava viajan'o
Andava corren'o mundo;
Mas um dia...
Ansím de surpresa,
Arrecebi uma triste nova:
Meu pai ia p'ra cova
E eu ia nascê.
Aquilo era esturdió
Mas que fazê!
[...]

Essa concomitância de ser e não ser, fazer e desfazer, ordem e desordem, por certo coincide com princípios estéticos da modernidade, como o cubismo, que na sua representação do objeto desarticula o **todo**, **fragmenta figuras** e reordena partes em planos geométricos, criando novos **campos relacionais** e de significação. Como o intuito é o de inventar uma nova **ordem com os procedimentos** modificadores, aproxima-se também de princípios do universo paródico.¹⁸

¹⁶ Roman Jakobson, “Linguística e poética”, in *Linguística e comunicação*, trad. Isidoro Blikstein e José Paulo Paes, São Paulo, Cultrix, 1969, p.15.

¹⁷ *Saudade. Memórias da infância, narradas por Mário*. [No exemplar que possuo, foram perdidas as páginas com as referências de capa e folha de rosto]. O poema, na íntegra, encontra-se transcrito nas páginas 194-5.

¹⁸ A propósito do recurso paródico, Gérard Genette, em *Palimpsestes* (Paris, Seuil, 1982) se ocupa dos usos do termo ao longo dos tempos.

Em *Pau Brasil*, a valorização poética de diferentes mecanismos da língua falada e a solda de linguagens comunicativas nos levam a considerar o problema também por outros ângulos, pois o projeto de Oswald não é trivial. Na obra em questão, o poeta tanto apresa a atualidade das experiências vanguardistas - da linguagem telegráfica a recursos da montagem cinematográfica - como enfeixa rastros de tempos passados ainda vivos no presente (na língua, nos hábitos culturais, na expressão artística), para assim explorar fulcros da nacionalidade. A própria história literária do país imbrica-se na obra por diferentes perspectivas paródicas. No caso particular dos usos da língua, o poeta constitui seu acervo pela diferença, dando visibilidade a modificações entranhadas no cotidiano que divergem do português de origem. Assim, as vezes em movimento nos poemas realçam ambivalências, registram usos discrepantes da fala. Com base no elemento diferenciador, então, Oswald busca fazer sua reviravolta poética, pleiteando “a língua sem arcaísmos, sem erudição. Natural e neológica. A contribuição milionária de todos os erros” (MPPB). Naquele momento (é sempre necessário circunstanciar), embora a proposta fosse por demais radical, a reivindicação era também a de sublinhar discrepâncias entre a língua falada e exigências da escrita de feitura lusitana, significava um olhar crítico em relação ao conservadorismo artístico, significava romper barreiras contra discriminações impostas pela fala culta, mas certamente criava novos problemas com as generalizações de *falação*, como observou Mário de Andrade.¹⁹ Embora acatando esse viés da argumentação, com respeito a certos exageros do “Manifesto”, reafirmados em *falação*, a prática poética de *Pau Brasil* acaba por trazer uma significativa radiografia do país. Pensando flutuações locais é que Oswald assevera: “Como falamos como somos” (MPPB). Assim entendido, *Pau Brasil* (“poesia de exportação”) exhibe propósitos estéticos fundadores do olhar modernista desde o título, referência à madeira de lei nativa que foi nosso primeiro produto exportado. Isso sem esquecer que esta madeira cor de brasa é fonte inspiradora do nome de “batismo” do país. A despeito das controvérsias, trata-se de palavra-berço.

Se somos como falamos, cabe procurar nas relações formais dos poemas a apreensão que o artista faz da realidade externa. Assim, considerando em perspectiva histórica o olhar de Oswald para o Brasil, entende-se com Edith Pimentel Pinto que “[...] o nacionalismo característico dos anos 20-45 manifesta-se, em assuntos linguísticos, não só diretamente, pela campanha em favor da autonomia da variante brasileira, mas também obliquamente, em várias frentes, pelo esforço de firmar e comprovar essa autonomia. Nessas condições, dar-lhe uma forma gráfica mais ajustada à prosódia brasileira era uma necessidade básica; e outra a emergência de uma expressão literária *sui generis* - mais evidente no campo do léxico, quer pelo recurso ao regional, quer pela experimentação neológica”.²⁰

¹⁹ Mário de Andrade, “Oswald de Andrade: *Pau Brasil*”, *op. cit.*, p.230.

²⁰ Edith Pimentel Pinto, “Introdução”, *O português do Brasil - textos críticos e teóricos - 1920/1945 - Fontes para a teoria e a história*, *op. cit.*, pp. XLII-XLIII.

De modo abrangente, o país cantado nos versos de *Pau Brasil* é mostrado em sua natureza exuberante, na multiplicidade de vozes e camadas sociais diferenciadas, em tempos e espaços distintos. Aqui o importante a salientar é que o poeta que questiona o lugar e experimenta a palavra artística se inclui nesse conjunto. Ele é sabidamente homem de condição econômico-social abastada, controvérsico em muitas de suas convicções, mas igualmente rebelde e polêmico.

Em contradição com preceitos da épica, *Pau Brasil* não ilumina heróis, mas destaca façanhas de um povo heróico, embora Aleijadinho e Tiradentes, Borba Gato e “paulistas traídos”, Palmares e Ouro Preto habitem poemas, num repasse histórico que começa com a chegada da esquadra cabralina. Em seu canto o poeta traça a diversidade conflitante em fragmentos, do trabalho inclemente dos homens simples (*metalúrgica, sabará*), aos jogos do poder (*senhor feudal*). Mostra mazelas sociais, por exemplo, focalizando um passado que lhe é próximo e trágico, o da escravidão (*caso, levante*). E tanto volta seu olhar para o eito das fazendas como para a cidade. Desta última, convoca homens em diversos afazeres, num cotidiano ora perverso ora trivial e anedótico. Por vezes, este cômico beira o *nonsense*, como em *relicário*. No caso, o espaço do poema é o de um recinto fechado, aristocrático, e a conversação envolve uma personagem de fino cultivo, nada menos que o conde d’Eu, extraído da realidade histórica (marido da princesa Isabel), genro do imperador Pedro II. Tomada assim pelo veio popular, a banalização torna-se hiperbólica. Por isso, os cacoc da fala e do tema, mesclados a ecos de procedimentos literários (como no recolhimento final dos versos, à moda do barroco cultista), ferem expectativas nobres, e se transformam em arremedo. Amparado em matiz popular, reforça-se a irreverência (pelo princípio do riso), para desentronizar o par interlocutor:

No baile da Corte
Foi o Conde d’Eu quem disse
Pra Dona Benvinda
Que farinha de Suruf
Pinga de Parati
Fumo de Baependi
É comê bebê pitá e cat

Oswald confere aqui estatura poética a fatos miúdos, juntando faces antagônicas da nacionalidade por subterfúgios da fala vulgar, mobilizando particularidades dos ajustes fonológicos, das supressões nas formas apocopadas da fala. Dessa perspectiva, suas reflexões convergem para outras tendências experimentais de seu tempo. Por exemplo, mesmo sem um contacto direto com os cubo-futuristas russos, os propósitos coincidem com outros de Maiakóvski e Brik, conforme se atesta em “Nosso trabalho vocabular”. Este artigo de parceria, publicado no primeiro número da revista *Lef*, em 1923, tem por finalidade justificar atitudes poéticas originárias da experiência verbal: “Trabalhamos com a organização dos sons da língua, a polifonia do ritmo, a simplificação das construções vocabulares, a precisão da expressividade linguística, a elaboração de novos processos temáticos”.²¹

²¹ W. Maiakóvski e O. Brik, “Nosso trabalho vocabular”, in Boris Schnaiderman, *A poética de Maiakóvski*, São Paulo, Perspectiva, 1972, p. 222.

No caso, ainda, dadas as devidas diferenças de enraizamento, a coincidência se deve a problemas de natureza comum entre culturas periféricas, como o Brasil, ou periferizadas na Europa, e que pretendiam se impor com a voz própria de sua linguagem comum. Daí projetos estéticos privilegiarem certos substratos linguísticos, associados ao traço particular e fundidos pela imaginação poética, num ato subversivo.

A interlocução de Oswald com a vanguarda européia destaca-se em *Pau Brasil* pelo diálogo profícuo que promove com Guillaume Apollinaire, em particular com o manifesto, “O espírito novo e os poetas”.²² Oswald dele absorve a economia verbal, o simultaneísmo (pela justaposição de palavras, temas, idéias), o apego ao elemento desestabilizador e à agilidade, e entendendo a surpresa como sal da invenção. O poeta de *Calligrammes* é ainda um modelo para a exploração de grafismos e dos espaços da página, que ajudam a fortalecer os ritmos e marcar as descontinuidades. Contribuem também para a experimentação de outras sintaxes na distribuição móvel dos versos.²³

No filtrar das tendências européias, a apropriação de Oswald é atravessada por aquela da realidade brasileira, estranha por si mesma, a exigir outra dinâmica à reflexão. Mário de Andrade tocou fundo o problema ao rebater críticas de Tristão de Athayde a *Pau Brasil*, afirmando o caráter inventivo da obra e negando transposições mecânicas de procedimentos da vanguarda. Assim assevera que *Pau Brasil* não era nem dadá, nem expressionista, conforme rótulos usados por Tristão. E argumenta: “[...] se a maneira de expressão algumas vezes é parecida o conteúdo ideal organizador é diverso: Dadá é nihilista e abandona a realidade pela imagem. Expressionismo é universalista e gigantiza a realidade tornando a deformação. *Pau Brasil* é nacionalizante e realista, une a imagem à realidade tornando aquela compreensível e sem deformar expressionisticamente esta. Falo observando as obras”.²⁴ E, prossegue em seu juízo: “Além de mais completo entre os livros de O. de A. *Pau Brasil* é dos mais divertidos de nossa terra entre os de literatura séria”.²⁵ Sendo assim, a deformação não estava no modo de olhar e representar, mas no próprio objeto traduzido com distanciamento crítico. Deformar a realidade para acentuar problemas, como um procedimento de ingerência do artista, era diferente de ver uma realidade por si só deformada, e nisso, reitera Mário de Andrade, consiste a compreensão do olhar verdadeiramente modernista. Um pouco depois, 1925, Mário de Andrade resumirá numa entrevista: “tradicionalizar o Brasil consistirá em ver-lhe a realidade atual com a nossa sensibilidade tal como é e não como a gente

²² Guillaume Apollinaire, “O espírito novo e os poetas” (1918), in G. Mendonça Telles, *Vanguarda européia e modernismo brasileiro*, Rio de Janeiro, Record, 1987, p. 158.

²³ No que diz respeito à exploração de recursos tipográficos (incluindo os raros sinais de pontuação), e ao uso da espacialidade da página pelo verso livre, é de notar a presença de Apollinaire em *Pau Brasil*. Sobre o tema, cf. prefácio de Michel Butor, in G. Apollinaire, *Calligrammes - Poèmes de la paix et de la guerre* (1913-1916), Paris, Gallimard, 1966, pp. 7-17.

²⁴ Cf. Mário de Andrade, texto reproduzido em *Brasil: 1º. Tempo modernista*, p. 229.

²⁵ *Idem*, *ibidem*, p. 229.

quer que ela seja, e referindo a esse presente nossos costumes, língua, nosso destino e também nosso passado”.²⁶

Teoremas poéticos

Num registro de viagem, inscrito no capítulo 29 de *Memórias sentimentais de João Miramar* (1924),²⁷ lê-se: “O Pão de Açúcar era um teorema geométrico”. Um ano depois, em *Pau Brasil*, Oswald de Andrade retoma a mesma paisagem-símbolo do Rio de Janeiro, no poema *capital da república*, com o verso, “O Pão de Açúcar artificial”. Antes, ainda, será mencionado na *invocação*, associado à poesia, como dádiva divina: “No Pão de Açúcar/De Cada Dia”. Não é sem querer o nome escolhido, *escapulário* e a forma que sugere. Mas aqui vale explorar o poema também por outra perspectiva. Nota-se no título a referência a um amuleto cristão, popularmente conhecido como bentinho, que consiste num pedacinho de pano costurado, no qual se embute um pedido. O fiel deve carregar no peito este seu símbolo de proteção. Em *Pau Brasil*, por intermédio do poema-amuleto (no feito de uma prece) o poeta evoca a entidade sagrada e roga sua poesia. Entende assim a poesia como alimento necessário para a sua vida cotidiana, mas também dádiva divina. Neste caso, o traço de ambigüidade reside no fato de ser referência explícita a uma oração da fé cristã, o “Pai Nosso”,²⁸ dando conta de um credo herdado do colonizador português que, imposto na terra descoberta, se enraizou no país. A mesma religião católica, ainda nos anos de 1920, era o credo oficial do Estado brasileiro.

Em *escapulário*, o poeta imanta e subverte procedimentos da tradição. A metáfora horaciana da poesia, como *doce e útil*, é um exemplo. Mas, se lembrarmos a referência à natureza externa, à beleza da paisagem, à essência formal, “pelo equilíbrio geométrico”, como Oswald escreveu no MPPB, o poeta deixa entrever relações de sua arte com a geometria, associada às formas da natureza. Assim, tanto está calcada na lição do cubismo,²⁹ como irmanada a certa idéia platônica sobre a beleza das formas. Nesse poema, embora Oswald invoque a divindade de sua fé, entre sério e brincalhão, o espírito se traduz na elevação da poesia. Como seu conteúdo guarda uma linguagem prosaica, a do *sermo* cotidiano, a dádiva poética é sugerida como algo ao alcance dos que rogam por ela. Em vista dessa mudança de caráter, de ritual que não pressupõe eleitos, não mais se aferra a poe-

²⁶ *Idem, ibidem*, p. 228.

²⁷ Oswald de Andrade, *Memórias sentimentais de João Miramar*, “29, Manhã no Rio”, São Paulo, Globo, 1990.

²⁸ Aqui a relação está diretamente atrelada à rubrica *Laus Deo*, posta no final do livro (mantida na edição de 1945). Vale lembrar que por aquele tempo Oswald timbrava suas obras com agradecimentos a Deus ou a Nossa Senhora. Além da obra citada, arrolamos: *Alma, Pau Brasil, Primeiro caderno do aluno de poesia*.

²⁹ “[...] it may be said that geometry is to the plastic arts what grammar is to the art of writing”. Trata-se de um trecho da conferência de Guillaume Apollinaire, “The new Painting: Art Notes”, para a Exposição Cubista de 1911, in *Art in Theory - 1900-1990* (Ed. Charles Harrison & Paul Wood), Oxford, Blackwell, 1995, p. 181.

sia às regras impostas por uma casta. Significa dizer, então, que Oswald persegue novos rumos para o canto, provocando tensões com a tradição mais próxima, ou seja, na contraface do modelo parnasiano, como “Profissão de fé” de Olavo Bilac.

Passadas as partes introdutórias, o relato de *Pau Brasil* começará *in media res*, seguindo um padrão da épica clássica, conforme identificado por Horácio na *Epístola aos Pisões*. Em *Pau Brasil*, porém, o artifício se deve a uma outra relação de coerência se pensarmos particularidades de “História do Brasil” [1], como o achamento da terra. Vale ressaltar que esta série, subdividida em blocos, apresenta excepcionalmente cabeçalhos grafados com letras maiúsculas, todos estampando nomes próprios. O uso específico do recurso de natureza tipográfica, associado ao documento histórico e às palavras textuais das personagens, faz lembrar inscrições tumulares, a sinalizar o fim de um processo. Alguns exemplos: PERO VAZ CAMINHA (*a descoberta, os selvagens, primeiro chá, as meninas da gare*); GANDAVO (*hospedagem, chorographia, salubridade, systema hydrographico, paiz do ouro, natureza morta, riquezas naturaes, festa da raça*); FERNÃO DIAS PAES (*carta*); PRÍNCIPE DOM PEDRO (*carta ao patriarcha*). Assim, os poemas de “História do Brasil”, apesar dos títulos atribuídos pelo poeta, guardam nos recortes palavras textuais dos autores. Sem ingerência direta de um narrador, os poemas ganham autonomia de voz e estatuto dramático, ainda que as palavras estejam deslocadas do contexto original.³⁰ Encabeçados por CAMINHA, essa primeira entrada imprime notícias da terra nova, avistada pelos navegantes portugueses, conforme carta ao rei D. Manuel. No poema de abertura, *a descoberta*, reconhecemos que a fala é de alguém que observa algo estranho, diferente de seu habitual. Em seu relato, a voz de fora dá pistas de sua procedência, da aventura marítima, do tempo, e das marcas ideológicas: a língua portuguesa em sua feição arcaica, os caminhos do mar, o registro da descoberta pelo calendário cristão:

Seguimos nosso caminho por este mar de longo
Até a oitava da Paschoa [grifo meu]
Topamos aves
E houvemos vista de terra

Nesse poema, preserva-se a voz, a estrutura e o conteúdo lexical, por fragmentos da carta do escrivão Caminha.³¹ Desse modo, Oswald traz uma fala arrancada da escrita, expressa na primeira pessoa do plural, dramatizando o poema. Com esse procedimento, desfibra de início a narrativa épica. O artifício mostra que o poeta, de modo explícito, não se aventura a cantar apenas com a própria voz determinado tempo histórico. Diga-se, porém, que ao extrair fragmentos do contexto original, os trechos selecionados sofreram modificações de forma e de ritmo,

³⁰ De modo sistemático os poemas desta parte, “História do Brasil”, foram todos cotejados com as fontes primárias, com a devida reprodução dos trechos referentes aos poemas, pela pesquisadora Dileia Zanotto Manfio, op. cit., pp. 308-30.

³¹ Pero Vaz de Caminha, “Carta”, in *A certidão de nascimento do Brasil*, São Paulo, Edição do Fundo de Pesquisa do Museu Paulista (USP), 1975, linhas 28-30, p. 1.

embora mantidos no português de 1500, registro primeiro da voz alheia que será imposta à terra. Na contraface do procedimento adotado, esta repetição da *Carta de Caminha*, poeticamente abreviada, sugere o estilo telegráfico da modernidade e as palavras em liberdade. A seleção e a disposição novas desmantelam a integridade do texto original. Verifica-se, então, que o movimento variante surpreende e torna a fala ambígua: *é e não é* aquela de Caminha; *é e não é* essencialmente tradução fiel da vanguarda européia.

Essa etapa inicial (“História do Brasil”) que anima o relato traz assim a voz do outro (o europeu) em situação autônoma, mas já problemática. No rol de seus oito segmentos, registra-se de modo compacto a presença portuguesa e os espaços ocupados. Porém, Oswald não esquece de identificar a presença francesa no país colonial, tanto vinculado à história passada como avivando influências na atualidade do poeta. Nessa parte, a França é representada pela voz do CAPUCHINHO CLAUDE D'ABBEVILLE, em três poemas: *a moda; cá e lá; o paiz*. Pensado pelo fato histórico, faltaria ao conjunto a presença holandesa. Mas parece haver coerência na supressão, pois essencialmente não afetou como falamos. No geral, o olhar externo situa nativos, colonos miscigenados, escravos africanos (indiretamente), aquém do colonizador em todos os aspectos: cultural, lingüístico, religioso, social etc. No último bloco de “História do Brasil”, significativamente, PRINCIPE DOM PEDRO e sua carta ao patriarca,³² marcas da condição social inferior são escancaradas. Às portas da Independência, palavras de comando do futuro imperador são, desse modo, imantadas do punho real:

Encumbi ao Miquilina
E ao Major do Regimento dos Pardos
Para virem me dar parte
De tudo que se disser pelos Botequins

Em “Poemas da Colonização” [2], o poeta passa a misturar outras vozes, incluindo as já aclimatadas na terra. Os poemas, então, perdem a hegemonia dramática, dando lugar também ao relato e destaque à voz do poeta. Aqui os senhores rurais com seus poderes olímpicos de classe dominante ganham espaço, e os poemas registram descabros do mando, trabalho escravo, castigos corporais, indivíduos em condição sub-humana, compondo uma épica pelo avesso. Desenha-se o Brasil imperial em consonância com o espírito que rege a casa-grande, tematizando a crueza das marginalizações sociais no campo e na cidade. Vocabulário, sintaxe, prosódia, ajustes fonológicos, ritmos alternados, são elementos fundamentais na constituição desse conteúdo, como se lê em *azorrague*. Nele os registros da fala são determinantes para o reconhecimento de quem está gritando (o torturador, lexicalmente ausente):

³² D. Zanotto Manfio (op. cit., p. 330) reproduz o fragmento utilizado por Oswald, indicando como fonte de pesquisa, Dom Pedro I, *Proclamações, Cartas, Artigos de Imprensa*, 1943, p. 347.

- Chega! Peredoa!
Amarrados na escada
A chibata preparava os cortes
Para a salmoura

Eis aí um documento da barbárie.³³ Não é o único em *Pau Brasil*. A história do dominador e as marcas trágicas do regime escravista no Brasil nos chegam por vários poemas. Na forma singela de uma notícia recortada de jornal, por exemplo, como em *medo da senhora*:

A escrava pegou a filhinha nascida
Nas costas
E se atirou no Paraíba
Para que a criança não fosse judiada

Escravidão, mando, senhores de terra, latifúndios, exploração do solo, culturas do açúcar e do café, transações de moeda, escola e lazer, progresso urbano. A figura do índio praticamente desaparece (coincidindo com a realidade externa). De tudo isso brota o país em alguns modos de ser - preconceito, truculência, intolerância, atraso, exclusão - somado à mixórdia cultural e a outras posturas, como as que dão conta da fatura cordial.

Na seqüência dos poemas e das partes, capta-se em *Pau Brasil* a vida brasileira de modo tentacular. Em “Carnaval” [5], por exemplo, Oswald destaca ritos e ritmos da dança dramática mais popular no país que, tomada de empréstimo do europeu, aqui adquiriu caráter próprio - da rua aos salões. Contido em apenas dois poemas de estrofe única, cada qual com vinte versos na forma livre, *nossa senhora dos cordões* e *na avenida* exploram o espaço aberto, o coletivo, o movimento da dança, resumindo em “instantâneos” fotográficos a alegria do espetáculo, sua brevidade temporal, seu caráter profanador, a desordem aparente da festa. Na contraface do rito pagão ao qual se irmanam as procissões, cidades mineiras compõem o cenário da Semana Santa. Em “Roteiro das Minas” [8] os poemas repassam a história e a arte, garimpadas no imbricar de tempos, nos contrastes agudos das convivências no Brasil que se quer moderno: carros de boi, matraca de procissões, bumba-meu-boi, faiscaidores, Borba Gato, Tiradentes, Inconfidência, mestre Ataíde, fachadas e profetas de Aleijadinho. A arte deste último é resumida neste fragmento de *ocaso* como:

Bíblia de pedra sabão
Banhada no ouro das minas

O Brasil tematizado em *sábado de aleluia* é também um bom exemplo de singeleza, lirismo, e contra-senso:

³³ Walter Benjamin, “Sobre o conceito da história”, in *Magia e técnica, arte e política*, trad. Sérgio Paulo Rouanet, São Paulo, Brasiliense, 1933, p. 225.

Serpentes de fogo procuram morder o céu
E estouram
A praça pública está cheia
E a execução espera o arcebispo
Sair da história colonial

Longe vai tempo soltaram a lua
Como um balão de dentro da serra

[...]

A última etapa, consignada em “Loyde Brasileiro” [9], e em nova viagem marítima da Europa para o Brasil, já entrado o século 20, traz para o centro a voz do poeta e a expressividade lírica, mas em tom irônico-sentimental. Nessa retomada de leme, o poeta reporta a “volta ao ninho antigo”. A bordo de um navio-mercante (e não em luxuoso transatlântico, como seria de esperar), a bagagem poética que exhibe é a de quem acumulou saberes para cantar o tempo atual. Da perspectiva eufórica da modernidade, então, o poeta vislumbra a cidade industrial como “parque de transformação”, propício ao arejamento de idéias, às mudanças de valores, assim tirando o país do atraso. Animado por essas perspectivas, São Paulo será a cidade-tema, louvada em *canto do regresso à pátria*. Porém, adiante, em *anúncio de são paulo* o filtro do poeta é ambíguo. Mais do que apresentá-la como mercadoria moderna, a convencer investidores, a capital industrial do país será anunciada pelos valores do capitalismo desenvolvimentista anglo-americano. No poema, as etiquetas que nela se colam procuram validar sua potencialidade econômica para o capital estrangeiro que desembarca. De novo, perfila-se uma voz estranha ao meio. Não mais acenando com as belezas e riquezas naturais, e com exotismos selvagens. É a cidade industrial o chamariz dos tempos modernos, e para o qual se voltam folhetos de propaganda escritos em inglês. Poema em prosa, contido em três estrofes de versos irregulares, eis um fragmento de *anúncio de são paulo*:

Antes da chegada
Afixam nos offices de bordo
Um convite impresso em inglês
Onde se contam maravilhas de minha cidade
Sometimes called the Chicago of South America [grifo meu]

Antes deste último verso, uma rubrica do poeta, sem qualquer marca de diferenciação da língua, é indício das contínuas flutuações da língua, e da fácil absorção de termos estrangeiros, como *offices* (ofices na edição de 45), reiterando o contínuo desorganizar de padrão. No mesmo poema, há mais sobre a Paulicéia:

Ela é a glória da América contemporânea

Mas o gráfico da modernidade e a reverência ao avanço industrial não impedem o poeta de segredar sentimentos contraditórios em *contrabando*. E isso se acentua se pensarmos que esta última parte, espécie de carta corográfica do país, fixa a voz do poeta num percurso de reconhecimento territorial e regresso saudoso. Combi-

nando descrição de paisagem natural (vegetação, mar) e de área construída (arranha-céu, cidade), os poemas de “Loyde Brasileiro” também resgatam velhos marcos do dominador (forte, farol, porto). A mescla - “Chaminés/ Palmares do cais” - é significativa em *recife*. Nele as estrofes de versos livres deslocam-se do prumo, ondeantes, como percurso de costeiro desenhado no ir e vir pela formatação. Em outro, *cruzeiro*, Oswald mistura lirismo e ironia para falar do prosaico, da organização político-econômica do Estado (bandeira e câmara de deputados), em justaposição ao poético. Nele, Castro Alves de *O navio negreiro* (“Auriverde pendão de minha terra”) é imantado pelo ritmo e vocabulário, e ecoa na abertura de *cruzeiro*: “Primeiro farol de minha terra”. O poeta Castro Alves e o verso na seqüência de seu poema (“Que a brisa do Brasil beija e balança”) serão secundados ainda em *versos baianos*: “A bandeira nacional agita-se sobre o Brasil”. Sob as palavras e ritmos, então, um sumo da história literária do país. Em *versos baianos*, poema mais longo da obra (ao lado de *recife*), Gregório de Matos e Padre Vieira comparecem ao lado de Castro Alves e José de Alencar (lembrado por *Minas de Prata*):

[...]

E as tuas ruas entrepósto do Mundo
[...]
Genúflexório dos primeiros potentados
Confessionário dos inquisidores
Catedral

Ès o fim do roteiro de Robério Dias
Romance de Alencar
Encadernado em ouro
Por dentro
Mais grandiosa que São Pedro
Catedral do Novo Mundo

[...]

Em “Loyde Brasileiro”, a almejada maioria literária modernista toma vulto nos diálogos conflitantes com o romantismo. E nisso o poema *canto do regresso à pátria* tem importância singular. Abre-se então o último canto de *Pau Brasil*, com a paródia da “Canção do exílio” (1843) de Gonçalves Dias, e é exceção na obra como poema metrificado, divergindo de procedimentos do poeta. Nele também se recuperam restos de poéticas passadas, como revela mais esse recolhimento de versos, de nítido sabor barroco - “ouro terra amor e rosas” - em forma variante, juntando termos dispostos ao final dos versos da estrofe anterior, e só dela. Por outro lado, Oswald subtraiu a epígrafe usada por G. Dias (extraída da obra de W. Goethe e citada no original alemão), bem como retirou do mesmo *canto do regresso à pátria* as duas sextilhas (de feição portuguesa). Quanto ao tema, é retomado às avessas, transformando uma “canção do exílio” em “canto do regresso”. Contraditório, também, o poeta que caçoa dos louvores superlativos de Gonçalves Dias, acabará por render irrestritas homenagens à modernidade de seu tempo. De uma perspec-

tiva afirmativa, o canto anuncia o progresso industrial como elemento positivo, civilizador; um portador de mudanças que move seu anseio de voltar:

Não permita Deus que eu morra
Sem que volte pra São Paulo
Sem que veja a Rua 15
E o progresso de São Paulo

Identificada metonimicamente pelo dia da proclamação, é a vez da República ser homenageada, dando nome a um espaço público - Rua 15 de Novembro -, antiga Rua da Imperatriz. Importante à época em que Oswald escreve *Pau Brasil*, esta rua da capital paulista era o lugar dos bancos e conseqüentemente dos negócios.

Essas e outras sínteses dos cantos, em lances telegráficos, na forma breve, e no ritmo apressado da vida moderna, trazem ainda essências poéticas do lá, por vias muito tortuosas. É que "Loyde Brasileiro" encerrará o canto de *Pau Brasil* com o desembarque do poeta em terra firme, em Santos, porto de primeira ordem no território paulista, simbolicamente lugar por onde saem mercadorias e entram divisas, transitam pessoas e chegam novidades, impressas, ou não, que facultam o ventilar das idéias. De fundamental importância, contrabando esconde mais do que a "saudade" de Paris (eixo cultural e artístico do Ocidente), diretamente expressa pelo "eu do poema", ou seja, do "umbigo do mundo" (na expressão de Paulo Prado). Embute contradições, conflitos, contrabandos, como síntese do procedimento insubordinado que orienta *Pau Brasil*. Em contrabando, por artifício oblíquo, Oswald inusitadamente resgata o poeta alemão Heinrich Heine, para dialogar em nova forma com a história literária, técnicas de narrar, gêneros híbridos, mesclas da elocução, assim lembrando a força transformadora da arte.

No poema em pauta, Oswald uma vez mais nos remete ao Romantismo, às ferramentas locais e às matrizes fundadoras. Lembra-se, então, que era procedimento comum de nossos poetas românticos o uso de epígrafes, invocando obras de poetas europeus consagrados, como fizeram Castro Alves e Gonçalves Dias, por exemplo. E os poetas-modelo são quase sempre citados na língua de origem (espanhol, inglês, francês e alemão): Zorilla, Byron, Victor Hugo, Lamartine, Musset, Goethe, Heine, etc. Por isso, "o poeta romântico [observa Antonio Candido em "Literatura Comparada"], filho de uma era que proclamava a singularidade de cada um e o valor da novidade, desliga do texto a referência e a empurra para o destaque da epígrafe".³⁴ Se considerarmos por contraste o modernismo, com *Pau*

³⁴ Antonio Candido, "Literatura comparada", in *Recortes*, São Paulo, Companhia das Letras, 1993, p. 212.

Brasil, a prática de Oswald mais parece remeter a um procedimento clássico, uma vez que "[...] o poeta dos períodos clássicos geralmente incorporava diretamente ao texto as evocações ou citações de autores nos quais desejava se amparar, fundindo-as no seu próprio discurso, porque naquele tempo a imitação era timbre de glória [...]".³⁵ Claro que, também aqui, os propósitos modernistas são outros. Mas não deixa de ser interessante o fato de Oswald proclamar em 1926, "Serafim é o primeiro passo para o classicismo brasileiro".³⁶ Em *Pau Brasil*, Oswald transformou um poema de H. Heine em matéria viva de seu cancionário modernista, procedendo de fato a um complexo "contrabando" poético, coerente com a proposta de seu canto.

Aqui, é oportuno lembrar que, em *Os escravos*, Castro Alves dá papel de destaque a H. Heine na abertura geral. Mas outros poemas da mesma obra o trazem como epígrafe. Ainda, tematicamente, o poeta de *O navio de escravos* (*Das Sklavenshiff*) poreja no poema "O navio negreiro". Mas, em *Pau Brasil*, Heine³⁷ comparece como poeta-mestre da transição romântico-realista, e como poeta que passou parte da vida no exílio, em Paris, como bem sabia Oswald. Por isso, no derradeiro contrabando da obra, orquestrando outros procedimentos, o poeta segreda:

Os alfandegueiros de Santos
Examinaram minhas malas
Minhas roupas
Mas se esqueceram de ver
Que eu trazia no coração
Uma saudade feliz
De Paris

Fiel ao garimpo de *Pau Brasil*, Oswald também subverte ao esconder diálogos. Um confronto de *contrabando* com trechos de *Alemanha um conto de fadas de inverno* (*Deutschland ein Wintermärchen*, 1844), longo poema contendo 27 par-

³⁵ Idem, *ibidem*, p. 212.

³⁶ Oswald de Andrade, "Objecto e fim da presente obra", *Revista do Brasil*, Rio de Janeiro, 30 de novembro de 1926, ano I, n. 6.

³⁷ Heinrich Heine (1797-1856) - Amigo de Marx e de Engels, com quem conviveu no exílio em Paris. Os trechos do poema *Alemanha um conto de fadas de inverno* (*Deutschland ein Wintermärchen*) estão citados em espanhol no corpo do texto, por não ter localizado tradução em português. A respeito de Heine, e dessa sua obra, devo um especial agradecimento a meu colega de Departamento, Jorge de Almeida, tradutor de poetas de língua alemã, e de críticos como Theodor Adorno, porque primeiro identificou num debate sobre o presente trabalho as semelhanças entre *contrabando* e os referidos versos de Heine. Pouco tempo depois, traduzindo-me livremente os trechos em questão, destacou novidades de Heine presentes nos usos da língua. Posteriormente, outro colega germanista, Marcus Mazzari, complementou informações, por exemplo, indicando fragmentos do mesmo poema de Heine no *Manifesto Comunista* (1848).

Serpentes de fogo procuram morder o céu
 E estouram
 A praça pública está cheia
 E a execução espera o arcebispo
 Sair da história colonial

Longe vai tempo soltaram a lua
 Como um balão de dentro da serra

[...]

A última etapa, consignada em “Loyde Brasileiro” [9], e em nova viagem marítima da Europa para o Brasil, já entrado o século 20, traz para o centro a voz do poeta e a expressividade lírica, mas em tom irônico-sentimental. Nessa retomada de leme, o poeta reporta a “volta ao ninho antigo”. A bordo de um navio-mercante (e não em luxuoso transatlântico, como seria de esperar), a bagagem poética que exhibe é a de quem acumulou saberes para cantar o tempo atual. Da perspectiva eufórica da modernidade, então, o poeta vislumbra a cidade industrial como “parque de transformação”, propício ao arejamento de idéias, às mudanças de valores, assim tirando o país do atraso. Animado por essas perspectivas, São Paulo será a cidade-tema, louvada em *canto do regresso à pátria*. Porém, adiante, em *anúncio de são paulo* o filtro do poeta é ambíguo. Mais do que apresentá-la como mercadoria moderna, a convencer investidores, a capital industrial do país será anunciada pelos valores do capitalismo desenvolvimentista anglo-americano. No poema, as etiquetas que nela se colam procuram validar sua potencialidade econômica para o capital estrangeiro que desembarca. De novo, perfila-se uma voz estranha ao meio. Não mais acenando com as belezas e riquezas naturais, e com exotismos selvagens. É a cidade industrial o chamariz dos tempos modernos, e para o qual se voltam folhetos de propaganda escritos em inglês. Poema em prosa, contido em três estrofes de versos irregulares, eis um fragmento de *anúncio de são paulo*:

Antes da chegada
 Afixam nos offices de bordo
 Um convite impresso em inglês
 Onde se contam maravilhas de minha cidade
Sometimes called the Chicago of South America [grifo meu]

Antes deste último verso, uma rubrica do poeta, sem qualquer marca de diferenciação da língua, é indício das contínuas flutuações da língua, e da fácil absorção de termos estrangeiros, como *offices* (ofices na edição de 45), reiterando o contínuo desorganizar de padrão. No mesmo poema, há mais sobre a Paulicéia:

Ela é a glória da América contemporânea

Mas o gráfico da modernidade e a reverência ao avanço industrial não impedem o poeta de segredar sentimentos contraditórios em *contrabando*. E isso se acentua se pensarmos que esta última parte, espécie de carta corográfica do país, fixa a voz do poeta num percurso de reconhecimento territorial e regresso saudoso. Combi-

nando descrição de paisagem natural (vegetação, mar) e de área construída (arranha-céu, cidade), os poemas de “Loyde Brasileiro” também resgatam velhos marcos do dominador (forte, farol, porto). A mescla - “Chaminés/ Palmares do cais” - é significativa em *recife*. Nele as estrofes de versos livres deslocam-se do prumo, ondeantes, como percurso de costeiro desenhado no ir e vir pela formatação. Em outro, *cruzeiro*, Oswald mistura lirismo e ironia para falar do prosaico, da organização político-econômica do Estado (bandeira e câmara de deputados), em justa posição ao poético. Nele, Castro Alves de *O navio negreiro* (“Auriverde pendão de minha terra”) é imantado pelo ritmo e vocabulário, e ecoa na abertura de *cruzeiro*: “Primeiro farol de minha terra”. O poeta Castro Alves e o verso na seqüência de seu poema (“Que a brisa do Brasil beija e balança”) serão secundados ainda em *versos baianos*: “A bandeira nacional agita-se sobre o Brasil”. Sob as palavras e ritmos, então, um sumo da história literária do país. Em *versos baianos*, poema mais longo da obra (ao lado de *recife*), Gregório de Matos e Padre Vieira comparecem ao lado de Castro Alves e José de Alencar (lembrado por *Minas de Prata*):

[...]

E as tuas ruas entreposto do Mundo
 [...]
 Genuflexório dos primeiros potentados
 Confessionário dos inquisidores
 Catedral

É o fim do roteiro de Robério Dias
 Romance de Alencar
 Encadernado em ouro
 Por dentro
 Mais grandiosa que São Pedro
 Catedral do Novo Mundo

[...]

Em “Loyde Brasileiro”, a almejada maioria literária modernista toma vulto nos diálogos conflitantes com o romantismo. E nisso o poema *canto do regresso à pátria* tem importância singular. Abre-se então o último canto de *Pau Brasil*, com a paródia da “Canção do exílio” (1843) de Gonçalves Dias, e é exceção na obra como poema metrificado, divergindo de procedimentos do poeta. Nele também se recuperam restos de poéticas passadas, como revela mais esse recolhimento de versos, de nítido sabor barroco - “ouro terra amor e rosas” - em forma variante, juntando termos dispostos ao final dos versos da estrofe anterior, e só dela. Por outro lado, Oswald subtraiu a epígrafe usada por G. Dias (extraída da obra de W. Goethe e citada no original alemão), bem como retirou do mesmo *canto do regresso à pátria* as duas sextilhas (de feição portuguesa). Quanto ao tema, é retomado às avessas, transformando uma “canção do exílio” em “canto do regresso”. Contraditório, também, o poeta que caçoa dos louvores superlativos de Gonçalves Dias, acabará por render irrestritas homenagens à modernidade de seu tempo. De uma perspec-

tiva afirmativa, o canto anuncia o progresso industrial como elemento positivo, civilizador; um portador de mudanças que move seu anseio de voltar:

Não permita Deus que eu morra
Sem que volte pra São Paulo
Sem que veja a Rua 15
E o progresso de São Paulo

Identificada metonimicamente pelo dia da proclamação, é a vez da República ser homenageada, dando nome a um espaço público - Rua 15 de Novembro -, antiga Rua da Imperatriz. Importante à época em que Oswald escreve *Pau Brasil*, esta rua da capital paulista era o lugar dos bancos e conseqüentemente dos negócios.

Essas e outras sínteses dos cantos, em lances telegráficos, na forma breve, e no ritmo apressado da vida moderna, trazem ainda essências poéticas do lá, por vias muito tortuosas. É que “Loyde Brasileiro” encerrará o canto de *Pau Brasil* com o desembarque do poeta em terra firme, em Santos, porto de primeira ordem no território paulista, simbolicamente lugar por onde saem mercadorias e entram divisas, transitam pessoas e chegam novidades, impressas, ou não, que facultam o ventilar das idéias. De fundamental importância, contrabando esconde mais do que a “saudade” de Paris (eixo cultural e artístico do Ocidente), diretamente expressa pelo “eu do poema”, ou seja, do “umbigo do mundo” (na expressão de Paulo Prado). Embute contradições, conflitos, contrabandos, como síntese do procedimento insubordinado que orienta *Pau Brasil*. Em contrabando, por artifício oblíquo, Oswald inusitadamente resgata o poeta alemão Heinrich Heine, para dialogar em nova forma com a história literária, técnicas de narrar, gêneros híbridos, mesclas da elocução, assim lembrando a força transformadora da arte.

No poema em pauta, Oswald uma vez mais nos remete ao Romantismo, às ferramentas locais e às matrizes fundadoras. Lembra-se, então, que era procedimento comum de nossos poetas românticos o uso de epígrafes, invocando obras de poetas europeus consagrados, como fizeram Castro Alves e Gonçalves Dias, por exemplo. E os poetas-modelo são quase sempre citados na língua de origem (espanhol, inglês, francês e alemão): Zorilla, Byron, Victor Hugo, Lamartine, Musset, Goethe, Heine, etc. Por isso, “o poeta romântico [observa Antonio Candido em “Literatura Comparada”], filho de uma era que proclamava a singularidade de cada um e o valor da novidade, desliga do texto a referência e a empurra para o destaque da epígrafe”.³⁴ Se considerarmos por contraste o modernismo, com *Pau*

³⁴ Antonio Candido, “Literatura comparada”, in *Recortes*, São Paulo, Companhia das Letras, 1993, p. 212.

Brasil, a prática de Oswald mais parece remeter a um procedimento clássico, uma vez que “[...] o poeta dos períodos clássicos geralmente incorporava diretamente ao texto as evocações ou citações de autores nos quais desejava se amparar, fundindo-as no seu próprio discurso, porque naquele tempo a imitação era timbre de glória [...]”.³⁵ Claro que, também aqui, os propósitos modernistas são outros. Mas não deixa de ser interessante o fato de Oswald proclamar em 1926, “Serafim é o primeiro passo para o classicismo brasileiro”.³⁶ Em *Pau Brasil*, Oswald transformou um poema de H. Heine em matéria viva de seu cancionário modernista, procedendo de fato a um complexo “contrabando” poético, coerente com a proposta de seu canto.

Aqui, é oportuno lembrar que, em *Os escravos*, Castro Alves dá papel de destaque a H. Heine na abertura geral. Mas outros poemas da mesma obra o trazem como epígrafe. Ainda, tematicamente, o poeta de *O navio de escravos* (*Das Sklavenschiff*) poreja no poema “O navio negroiro”. Mas, em *Pau Brasil*, Heine³⁷ comparece como poeta-mestre da transição romântico-realista, e como poeta que passou parte da vida no exílio, em Paris, como bem sabia Oswald. Por isso, no derradeiro contrabando da obra, orquestrando outros procedimentos, o poeta segreda:

Os alfandagueiros de Santos
Examinaram minhas malas
Minhas roupas
Mas se esqueceram de ver
Que eu trazia no coração
Uma saudade feliz
De Paris

Fiel ao garimpo de *Pau Brasil*, Oswald também subverte ao esconder diálogos. Um confronto de *contrabando* com trechos de *Alemanha um conto de fadas de inverno* (*Deutschland ein Wintermärchen*, 1844), longo poema contendo 27 par-

³⁵ Idem, ibidem, p. 212.

³⁶ Oswald de Andrade, “Objecto e fim da presente obra”, *Revista do Brasil*, Rio de Janeiro, 30 de novembro de 1926, ano I, n. 6.

³⁷ Heinrich Heine (1797-1856) - Amigo de Marx e de Engels, com quem conviveu no exílio em Paris. Os trechos do poema *Alemanha um conto de fadas de inverno* (*Deutschland ein Wintermärchen*) estão citados em espanhol no corpo do texto, por não ter localizado tradução em português. A respeito de Heine, e dessa sua obra, devo um especial agradecimento a meu colega de Departamento, Jorge de Almeida, tradutor de poetas de língua alemã, e de críticos como Theodor Adorno, porque primeiro identificou num debate sobre o presente trabalho as semelhanças entre *contrabando* e os referidos versos de Heine. Pouco tempo depois, traduzindo-me livremente os trechos em questão, destacou novidades de Heine presentes nos usos da língua. Posteriormente, outro colega germanista, Marcus Mazzari, complementou informações, por exemplo, indicando fragmentos do mesmo poema de Heine no *Manifesto Comunista* (1848).

tes, nos leva a uma situação coincidente - o retorno de Paris para sua terra natal. No caso de Heine, para a Alemanha. Cito aqui as estrofes iniciais do capítulo II numa versão espanhola, destacando nos versos a mira de Oswald:

*Mientras la muchachita en su canción
Canturreaba sobre el placer celestial,
Los aduaneros prusianos
Registraban mi valija.*

*Husmeaban en todo, revolviendo
Camisas, pantalones, pañuelos;
Buscaban encajes y joyas
Y también libros prohibidos.*

*!Tontos que buscaís en la valija!
Aquí no descubriréis nada.
El contrabando que traigo,
Lo paso en la cabeza.³⁸*

Na leitura completa do poema, mais um eco, conforme a 2a. estrofe do capítulo XVII:

*Sólo en sueños, en el sueño ideal,
Osa decirles el alemán
La opinión de los alemanes, que él llevaba
Escondida en su fiel corazón³⁹*

Os dois poetas, de cá e de lá, exibem particularidades transgressoras da arte, em seu modo de ser, sugerindo que por meio dela também é possível vencer censores. Que por meio dela as idéias viajam. E que por meio dela muitos tempos dialogam.

É e não é

Este inventário múltiplo de *Pau Brasil*, que apresenta um país de miscelânea, como campo minado por acertos, desacertos, confusões, e apreendido por diferentes

³⁸ *Idem, ibidem, Caput II: [em alemão apenas os versos essenciais para Oswald] /" Ward von den preubischen Douaniers/Mein Koffer visitieret//[...]/Beschnüffelten alles, kramten herum/In Hemden, Hosen, Schnupftüchchen// Ihr Toren, die ihr im Koffer sucht!/Hier werdt ihr nichts entdecken!/Die Contrebande, die mit mir reist,/Die hab ich im Kopfe stecken//[...]"*

³⁹ *Idem, ibidem, Caput XVII: /"Nur träumend, im idealen Traum,/Wagt ihnen der Deutsche zu sagen/Die deustechte Meinung, die er so tief/Im treuen Herzen getragen//[...]"*

modalidades da fala, não parece tarefa simples de equacionar. Num artigo de 1925, "O Homem do Pau Brasil", tecendo comentários a respeito da obra, o jovem Carlos Drummond de Andrade foi ao ponto: "Vê-se que Oswald tem material demais. Sua poesia é o próprio Brasil. Dizer mal dela, em bloco, é não compreender o Brasil. [...] Como todos de sua geração, talvez sem saber, Oswald de Andrade está se sacrificando para que amanhã os nossos meninos tenham uma poesia com a cor e o cheiro do Brasil".⁴⁰ Drummond entendia que Oswald procurava caminho próprio e respostas para perguntas que estavam no ar, e que ele próprio (Drummond) logo acabaria por formular: "o que é o Brasil?" Para ele, o país ainda era uma terra em estado bruto, 'por lapidar'. Por isso mesmo, no artigo, "Ta'í!", publicado em dezembro de 1925, Drummond se afinará com *Pau Brasil*, entendendo que 'o Brasil está por começar'. Este começar, da perspectiva poética, era para Oswald resgatar para o âmbito da literatura culta a língua da fala local cotidiana, com seus ritmos e sonoridades. No prefácio, Paulo Prado já chamava a atenção do leitor para o trato inovador dado à matéria-prima, e para o olhar que Oswald voltava ao Brasil, qualificando a obra como um "ovo de Colombo". Entendeu assim que se tratava de significativa representação do país, pela coexistência de faixas lingüísticas, literárias, culturais, em muitas circunstâncias, lugares e tempos.

Em *Pau Brasil*, a chave do específico brasileiro, mediadora entre a poesia e a realidade social⁴¹ seria, por isso mesmo, como falamos: mistura deformadora da língua do dominador, com todas as suas fragilidades. E delas emergem a novidade poética e a força crítica, pois tanto problematiza o literário como desmascara realidades sociais. Um bom exemplo, o *capoeira*:

- Que apanhá sordado?
- O quê?
- Que apanhá?
Pernas e cabeças na calçada

O poema dramatizado apresenta um diálogo interpelador, em que a personagem que toma a iniciativa é um lutador/jogador de capoeira. À primeira vista, o diálogo tenso seria registro do desafio de um sujeito sem nome (capoeira) feito a um representante da lei (soldado), também sem nome, ambos apresentados pelo que fazem (a desordem e a ordem). Os versos livres, numa seqüência irregular de cinco, duas e três sílabas poéticas, que compõem a parte dramatizada, ostentam outras diferenças. Nota-se que o ritmo expandido do primeiro verso se retrai no

⁴⁰ Carlos Drummond de Andrade, "Ta'í!", dezembro de 1925, in *Brasil: 1º. Tempo modernista*, pp. 258-60.

⁴¹ Algumas das questões discutidas neste parágrafo, e que reverberam no conjunto do trabalho, são devidoras de "Antonio Candido: para uma crítica latino-americana", entrevista concedida pelo crítico, a Beatriz Sarlo, em 1980, reproduzida na obra *Antonio Candido e los estudios latinoamericanos* (Vários Autores), Pittsburgh, Universidade de Pittsburgh, 2001, pp. 35-45, Org. Raúl Antelo.

segundo e avança um pouco em relação a este último, na seqüência. O ir e vir traz a retomada de uma das falas, e a repetição reitera a ameaça. É, por isso mesmo, mais curta do que o verso de base, que inicia a afronta. Secundando o primeiro, também por um reforço sonoro, os versos intercalados sugerem um movimento alternado. Numa aproximação com o jogo da capoeira, talvez se possa falar metaforicamente de um gingar de versos.

A exploração prosódica, com alternância de vogais abertas (é, á) e fechadas (o, ê) também adensa propósitos, para distinguir “como falamos”. Consideram-se neste conjunto também diferenças regionais de articulação fonética (sordado por soldado). Em outra situação, novos exemplos denunciam o hibridismo na fala, pela apócope do -r (apanhá por apanhar). O poema que registra esta fala oralizada é arrematado por um verso de natureza telegráfica, na expressão de um eu que observa a cena-relâmpago. E o faz por cortes metonímicos, explorando a feição cubista – “Pernas e cabeças na calçada”. A sintaxe truncada, com verso sem verbo, acompanha os pedaços de corpos estirados no espaço. Postos em movimento, porém, lembram gestos da luta que o poema tematiza, compondo-se com o espaço da rua. Desse modo, as três vozes contam histórias. As duas primeiras, pelo discurso direto do modo dramático, mostra ajustes e acomodações da língua do dominador, traz ritmos populares em diferentes inflexões de indagação, para tingir o poema com os conflitos sociais. A última voz, que observa e narra, tensiona poeticamente a estrofe, afirmando a ação, e assegurando um olhar de atualidade estética, assim inscrevendo a voz modernista.

O registro feito no poema é significativo para a compreensão da realidade de uma época, denunciada pelos usos da língua. A diferença fônica “qué”, em oposição a “o quê”, tem função múltipla no poema, porque projeta na mensagem a condição de um excluído social, o sem profissão (ainda que frente à reles patente do outro). Significa dizer que não é pela condição de miséria que se diferenciam, ao contrário, esta por certo os aproxima. A ação dramática que se passa num tempo de escravidão destaca a capoeira como uma luta/jogo então praticada por escravos, ou por seus descendentes. Sequer considerados de segunda classe, eram mesmo homens sem qualquer direito à cidadania. Sendo assim, o contexto de desordem está sintomaticamente dado no poema. Pensando os estertores do Brasil imperial, e seguindo documento pesquisado por Lília Moritz Schwarcz, resgata-se uma notícia veiculada pelo jornal *Província de São Paulo*, de 23 de maio de 1888:

Fizeram mais uma vítima na corte os terríveis capoeiras [...] é necessário extirpar essa cafila de vagabundos e assassinos denominados capoeiras.⁴²

⁴² Lília M Schwarcz, *Retrato em branco e negro - Jornais, escravos, cidadãos em São Paulo no final do século XIX*, São Paulo, Companhia das Letras, 2001, p. 230.

Retomando a questão posta na fala, se os elementos de sonoridade absorvem aspectos contrastantes entre o lá e o cá, no caso marcando nuances do cá, como as leis que regem a pronúncia dos fonemas da língua, a tensão se volta para o que está fora da lei, no vaivém do *é e não é* (também para o aval de pronúncia). A trajetória da língua portuguesa, que se ajusta na prática local, embute assim parte da história das diferenças, e é reforçada por carga ideológica farta em preconceitos. O que Oswald registra desde o início. Mas no caso, embora tenha retomado obras de Pero de Magalhães Gandavo, não se valeu de um trecho revelador, em que o cronista pontifica sobre os ameríndios: “A língua deste Gentio toda pela costa he, huma: carece de tres letras - scilicet, não se acha nella F, nem L, nem R, cousa digna de espanto, porque assi não tem Fé, nem Lei, nem Rei; e desta maneira vivem sem justiça e desordenadamente”.⁴³ Isso está em *Tratado da Terra do Brasil* (provável redação em 1570), com relato repetido em *História da Província de Santa Cruz* (1576). Por certo o africano que aqui chegou, em condição subalterna, também será discriminado por essas ou outras dificuldades no aprendizado da língua do dominador. Não se trata, no caso, de consciência de um fato particular, de constatação pura e simples de um impasse, ou impedimento. Mas é a atitude ideológica entranhada que está em causa, é a desmedida valorização de si mesmo pela desconsideração do outro.

Não é de estranhar então que em “História do Brasil” [1], o poema-inscrição J.P.M.S. (da cidade do porto [sic]) registre o desacerto fonético do outro, em *vício na fala*. Extraído de fonte documental (como resgatou Diléa Zanotto Manfio), neste poema o eu que se exprime distingue-se do outro - colono, nativo, escravo, não esclarece - por marcas da fala. E, dada a sua procedência portuguesa, não deixa de ser compreensivo que estranhe dizerem “mio” por milho, “mió” por melhor e “têia” por telha. Mas, Oswald uma vez mais apreende problemas no destaque que dá ao desajuste fonológico. No caso, seleciona trechos que fazem referência ao cultivo da terra e à produção de objetos. Com este último destaca um ofício rudimentar, primitivo, feito pela mão do homem, em que a terra é a matéria-prima. Oswald inscreve assim no poema o trabalho de olaria, ofício que acompanha o homem há milênios, em grau maior ou menor de elaboração. O milho e a telha representam motivos significativos no poema: o primeiro como índice de subsistência, particularmente da cultura alimentar ameríndia e caipira; já o trato com o barro para fazer um novo objeto (telha), que serve para cobrir moradias, representa avanço e conseqüente melhoria na qualidade de vida. No poema, registra-se a diferença prosódica pela mesma voz de fora que toma como padrão a

⁴³ Pero de Magalhães Gandavo, *Tratado da Terra do Brasil e História da província de Santa Cruz*, São Paulo, Itatiaia/Edusp, 1980, p. 52.

sua própria fala. Nessa distinção pelo vernáculo fica patente quem são os que usam telhas para cobrir suas casas. Claro que as telhas são para o colonizador, e não para o colonizado, mesmo sendo este verso um complemento da lavra de Oswald. A sintaxe também nos ajuda. No último verso, o sujeito plural que diz “teia” e, de modo contínuo, faz telhados, é sujeito oculto na fala do outro:

Para dizerem milho dizem mio
 Para melhor dizem mió
 Para peor pió
 Para telha dizem têia
 Para telhado teado
 E vão fazendo telhados

Nesse registro poético de uma cultura, a língua da experimentação artística esconde histórias nas expressões, dicções, oralidade, sintaxe, vocabulário. E nisso Oswald pensa com a história, o que, para o historiador Carl E. Schorske, “ajuda a estabelecer certa distância de nós mesmos, vendo-nos tanto modelados pelas estruturas e conflitos da sociedade como reagindo criativamente a essas pressões”.⁴⁴ As referências secundadas por diferentes registros vão pouco a pouco mostrando em *Pau Brasil* uma épica dramatizada, e uma lírica tingida de sentimentalismo e galhofa. Se, como quer Manuel Bandeira,⁴⁵ “cada época afeiçoa certos modos de formar e de exprimir os juízos”,⁴⁶ essa tradução do Brasil pela miscelânea de vozes e pela paródia, mesclada à voz conflitante, mostra que o exercício poético de *Pau Brasil* é fértil e controvertido.

Com a palavra, então, o amigo, poeta e interlocutor Mário de Andrade que num primeiro momento rejeitou a proposta pau brasil de Oswald, para logo rever posições. Em carta datada de 10. de dezembro de 1924 e enviada de São Paulo a Tarsila do Amaral, que se encontrava em Paris, confessa, referindo-se a Oswald: “[...] Mas se ele conhecesse os meus trabalhos atuais faria as pazes comigo. Estou inteiramente pau-brasil e faço uma propaganda danada do paubrasilismo. Em Minas, no Norte, Pernambuco, Paraíba, tenho amigos que estão paubrasileirando. Conquista importantíssima é o Drummond, lembra-te dele, um daqueles rapazes de Belo Horizonte. Está decidido a paubrasileirar-se e escreve atualmente um livro de versos com o maravilhoso nome de *Minha terra tem palmeiras* [...] Eu por minha

⁴⁴ Carl E. Schorske, *Pensando com a história*, trad. Pedro Maia, São Paulo, Companhia das Letras, 2000, p. 16.

⁴⁵ Manuel Bandeira, “Duas traduções para moderno acompanhadas de comentário”, in *Brasil: 1º Tempo modernista*, pp. 242-5.

⁴⁶ *Idem*, *ibidem*, p. 244

parte estou abrasileirando inteiramente a língua em que escrevo”.⁴⁷ E essa língua, não muito depois, Mário de Andrade exprimirá naquela de Macunaíma, que era “cachiri com mel-de-pau, que era boa e possuía a tração das frutas desconhecidas do mato”, conforme distingue a fala do “herói de nossa gente” transposta no relato pelo rapsodo, no “Epílogo” da obra. Assim, a poesia imperfeita e inovadora de Oswald também tematiza na arte o caráter dilacerado da cultura e da língua de expressão local, carreando problemas de diversa natureza, num “olhar sintético e abreviador”.⁴⁸ As palavras de Baudelaire sobre a arte de Corot definem na seqüência o trabalho desse artista como o de alguém que “se dedica inicialmente a traçar as linhas principais de uma paisagem, sua ossatura e sua fisionomia”. Para fazer aqui mais uma aproximação, lembra-se que no alinhavar das falas, cumprindo função de rapsodo moderno, Oswald traçou em *Pau Brasil* linhas-mestras de um novo cancionero: elegeu a língua falada como protagonista do canto, traduziu na forma poética essencialidades da arte de seu tempo, e fundiu em suas voltas uma leitura singular das assimilações e incongruências do país, do *é e não é* característico da feição oscilante, do não adaptável local,⁴⁹ justificando o móvel poético, “Como falamos, como somos.”

⁴⁷ Mário de Andrade, Carta a Tarsila do Amaral (1º.12.1924), in *Tarsila - sua obra e seu tempo*, São Paulo, Perspectiva/Edusp, 1975, v. 1, pp.369-70.

⁴⁸ C. Baudelaire, “O pintor da vida moderna”, in *Sobre a modernidade*, São Paulo, Paz e Terra, 1997, p. 30.

⁴⁹ Nesse aspecto entende-se que dialogará com Roberto Schwarz, de “As idéias fora do lugar” (in *Ao vencedor as batatas*, São Paulo, Livr. Duas Cidades, Ed. 34, 2000). O problema também se orienta pela dialética entre o local e o cosmopolita, formulada por Antonio Candido (in *Literatura e sociedade*, São Paulo, Companhia Editora Nacional, 1973).