

OSWALD  
DE ANDRADE

OBRAS COMPLETAS-7



poesias  
reunidas



CIVILIZAÇÃO BRASILEIRA

OSWALD DE ANDRADE,  
POETA

O que importa assinalar na poética de Oswald de Andrade é a sua radicalidade — avaliação crítica esta levantada por Haroldo de Campos. Construindo seus poemas-minuto — ou micropoemas, ou minipoemas — à base de uma técnica de montagem, haurida de seus contatos com as artes plásticas e o cinema, o poeta modifica a estrutura da poesia até então utilizada — e utilizada até mesmo pelos inovadores vindos de 1922. Oswald impõe forma sintética a um idioma que tende para o prolixo. Enxuga e emagrece uma língua quase sempre usada para descabelados desbordamentos.

Assim, ressalta o ensaísta de São Paulo, nela há duas vertentes, "uma *destrutiva*, dessacralizante, outra *construtiva*, que rearticula os materiais preliminarmente desierarquizados — estando ambas, no entanto, interligadas, permeáveis, como o verso e o reverso da mesma medalha".

Na sua poesia entram o humor e o lirismo, a piada e a imaginação, a concisão e a fala popular, "os lugares-comuns que se transformam em lugares-incomuns" (para repetir uma observação feliz de Décio Pignatari), a caricatura da retórica, a ironia e a onomatopéia, a associação inusitada de idéias, o descritivo em sínteses luminosas, as deformações sintáticas e gramaticais. Pratica o que chamaria mais tarde de "crimes contra a carta poética do passado". Vale-se do humor, porque "no humor reside o catastrófico e talvez no catastrófico toda a natureza humana".

Vinicius de Moraes disse que Oswald, na sua poesia, "cria e insinua quase todos os temas com que iriam lidar os poetas brasileiros". O que nele era novidade, criação, tornou-se depois, pela ação dos epígonos, imitação, diluição, transformou-se nos cacocetes do Modernismo.

MÁRIO DA SILVA BRITO

# Poesias Reunidas

Coleção  
VERA CRUZ  
(Literatura Brasileira)  
Volume 166



(Preparada pelo Centro de Catalogação-na-fonte  
do Sindicato Nacional dos Editores de Livros, GB)

Andrade, Osvaldo de 1890-1954.

A5680

Obras completas [por] Oswald de Andrade  
Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1971.  
11v. ilust. 21cm (Vera Cruz)

Os v.1, 1.ed.; v.2: Memórias sentimentais de  
João Miramar. 4.ed./Serafim Ponte Grande. 3.ed.;  
v.3, 2.ed.; v.4, 2.ed.; v.5, 2.ed.; v.6, 1.ed.; v.7, 3.ed.;  
v.9, 2.ed., foram publicados em convênio com o  
Instituto Nacional do Livro.

Bibliografia.

Conteúdo: — 1. Os condenados. — 2. Memórias  
sentimentais de João Miramar/Serafim Ponte Grande.  
— 3. Marco zero I... — 4. Marco zero II... — 5.  
Ponta de lança. — 6. Do pau-brasil à antropofagia  
e às utopias. — 7. Poésias reunidas. — 8. Teatro...  
— 9. Um homem sem profissão... — 10. Telefona-  
mas. — 11. Esparsos.

1. Ensaio brasileiro. 2. Ficção brasileira. 3.  
Poesia brasileira. 4. Teatro brasileiro. 5. Autobiogra-  
fia. I. Título. II. Série.

CDD — 869.91  
869.92  
869.93  
869.94  
928.699

CDU — 869.0(81)—1  
869.0(81)—2  
869.0(81)—3  
869.0(81)—4  
869.0(81)—94

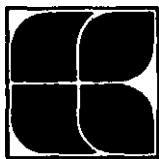
OSWALD DE ANDRADE

Obras Completas

VII

Poesias Reunidas

4.<sup>a</sup> edição



civilização  
brasileira

Exemplar 3835

Desenho de capa:  
DOUNÉ

Diagramação:  
LÉA CAULLIRAUX

Nota: As ilustrações de TARSILA para o *Pau-Brasil* e a capa, também de TARSILA, para o *Primeiro caderno*, foram reproduzidas com permissão da pintora.

Direitos desta edição reservados à  
EDITORA CIVILIZAÇÃO BRASILEIRA S.A.  
Rua da Lapa, 120 - 12º andar  
RIO DE JANEIRO - CB.

1 9 7 4

---

Impresso no Brasil  
*Printed in Brazil*

## Sumário

Uma poética da radicalidade – <i>Haroldo de Campos</i>	9
PAU-BRASIL	65
Poesia Pau-Brasil – <i>Paulo Prado</i>	67
Por ocasião da descoberta do Brasil	73
História do Brasil	79
<i>Pero Vaz de Caminha</i>	80
<i>Gandavo</i>	81
<i>O capuchinho Claude d'Abbeville</i>	84
<i>Frei Vicente do Salvador</i>	86
<i>Fernão Dias Paes</i>	87
<i>Frei Manoel Calado</i>	88
<i>J. M. P. S.</i>	89
<i>Príncipe dom Pedro</i>	90
Poemas da colonização	91
São Martinho	97
R P 1	103
Carnaval	111
Secretário dos amantes	115
Postes da Light	119
Roteiro das Minas	131
Lóide brasileiro	143
PRIMEIRO CADERNO DO ALUMNO DE POESIA OSWALD	
DE ANDRADE	153
<i>As quatro gares</i>	160

<i>Balas de estalo</i>	172
POEMAS MENORES	175
CÂNTICO DOS CÂNTICOS PARA FLAUTA E VIOLÃO	181
O ESCARAVELHO DE OURO	195



## Uma Poética da Radicalidade

HAROLDO DE CAMPOS

### *Ser radical*

Se quisermos caracterizar de um modo significativo a poesia de Oswald de Andrade no panorama de nosso Modernismo, diremos que esta poesia responde a uma poética da radicalidade. É uma poesia radical. Que quer dizer “ser radical”? Num texto famoso, Marx escreveu: “Ser radical é tomar as coisas pela raiz. E a raiz, para o homem, é o próprio homem”. Como entender, nesse sentido, a radicalidade da poesia oswaldiana? Novamente Marx nos fornece um ponto de partida: “A linguagem é tão velha como a consciência, — a linguagem é a consciência real, prática, que existe também para outros homens, que existe então igualmente para mim mesmo pela primeira vez, e, assim como a consciência, a linguagem não aparece senão como o imperativo, a necessidade do comércio com outros homens. Onde quer que exista uma relação, ela existe para mim. O animal *não está em relação* com nada, não conhece, afinal de contas, nenhuma relação.

Para o animal, suas relações com os outros não existem como relações. A consciência é, portanto, desde logo um produto social e assim permanece enquanto existam homens em geral”<sup>1</sup>. A radicalidade da poesia oswaldiana se afere, portanto, no campo específico da linguagem, na medida em que esta poesia afeta, na raiz, aquela consciência prática, real, que é a linguagem. Sendo a linguagem, como a consciência, um produto social, um produto do homem como ser em relação, é bom que situemos a empresa oswaldiana no quadro do seu tempo. Qual a linguagem literária vigente quando se aprontou e desfechou a revolução poética oswaldiana? O Brasil intelectual das primeiras décadas deste século, em torno à Semana de 22, era ainda um Brasil trabalhado pelos “mitos do bem dizer” (Mário da Silva Brito), no qual imperava o “patriotismo ornamental” (Antônio Cândido), da retórica tribunicia, contraparte de um regime oligárquico-patriarcal, que persiste República adentro. Rui Barbosa, “a águia de Haia”; Coelho Neto, “o último heleno”; Olavo Bilac, “o príncipe dos poetas”, eram os deuses incontestes de um Olimpo oficial, no qual o Pégaso parnasiano arrastava seu pesado caparazão metrificante e a riqueza vocabular (entendida num sentido meramente cumulativo) era uma espécie de termômetro da consciência “ilustrada”. Evidentemente que a linguagem literária funcionava, nesse contexto, como um jargão de casta, um diploma de nobiliarquia intelectual: entre a linguagem escrita com pruridos de escorreição pelos convivas do festim literário e a linguagem desleixadamente falada pelo povo (mormente em São Paulo, para onde acudiam as correntes migratórias com as suas deformações orais peculiares), rasgava-se um abismo aparentemente intransponível. A poesia “pau-brasil” de Oswald de Andrade representou, como é fácil de imaginar, uma guinada de 180° nesse *status quo*, onde — a expressão é do próprio Oswald — “os valores estáveis da mais atrasada literatura do mundo impediam qualquer renovação”. Repôs tudo em questão em matéria de poesia e, sendo radical na linguagem, foi encon-

<sup>1</sup> Os textos citados encontram-se em *Sur la littérature et l'art*, Editions Sociales, Paris, 1954, pp. 138, 142. O segundo excerto é de Marx e Engels.

trar, na ponta de sua perfuratriz dos estratos sedimentados da convenção, a inquietação do homem brasileiro novo, que se forjava falando uma língua sacudida pela “contribuição milionária de todos os erros” num país que iniciava — precisamente em São Paulo — um processo de industrialização que lhe acarretaria fundas repercussões estruturais. “Se procurarmos a explicação do por que o fenômeno modernista se processou em São Paulo e não em qualquer outra parte do Brasil, veremos que ele foi uma consequência da nossa mentalidade industrial. São Paulo era de há muito batido por todos os ventos da cultura. Não só a economia cafeeira promovia os recursos, mas a indústria com a sua ansiedade do novo, a sua estimulação do progresso, fazia com que a competição invadisse todos os campos de atividade”. É o retrospecto de Oswald, em 1954<sup>2</sup>.

## O CONFLITO ESTRUTURAL E A LINGUAGEM

A Guerra Mundial de 1914-18 dera grande impulso à indústria brasileira. “Não somente a importação dos países beligerantes, que eram nossos habituais fornecedores de manufaturas, declina e mesmo se interrompe em muitos casos, mas a forte queda do câmbio reduz também consideravelmente a concorrência estrangeira”<sup>3</sup>. Começou a despontar uma “economia propriamente nacional” (como nunca existira antes no Brasil), “condicionada sobretudo pela constituição e ampliação de um mercado interno, isto é, o desenvolvimento do fator *consumo*, praticamente imponderável no conjunto do sistema anterior, em que prevalece o elemento *produção*”. A abolição dos escravos, a imigração maciça de trabalhadores europeus, o progresso tecnológico dos transportes e comunicações, con-

<sup>2</sup> “O Modernismo”, depoimento publicado na revista *Anhembi*, ano V, nº 49, vol. XVII, dez. 1954, São Paulo, pp. 31-32.

<sup>3</sup> CAIO PRADO JÚNIOR, *História Econômica do Brasil*, Editora Brasileira, São Paulo, 1962, p. 267.

tam-se, ainda, entre as causas determinantes dessa nova economia em germinação<sup>1</sup>. Evidentemente que estes processos haveriam de repercutir, sob a forma de conflito, na linguagem dessa sociedade em transformação, e se entenda aqui linguagem no seu duplo aspecto: de meio técnico, ao nível da infra-estrutura produtiva, sujeito aos progressos da técnica; e — na obra de arte dada — de manifestação da superestrutura ideológica. Se é verdade, como se extrai de uma recente análise sócio-econômica do problema<sup>2</sup>, que “os estratos mais altos da população urbana estavam formados, na sua grande maioria, por membros das grandes famílias rurais” (e o caso biográfico de Oswald de Andrade é um exemplo disto), a mesma análise também nos elucida que o surgimento de um processo de urbanização ao lado da oligarquia de base latifundiária (“sociedade essencialmente estável, cujo sistema de poder era um simples reflexo de sua estrutura patriarcal”) constituiu-se num primeiro fator de instabilidade que, paulatinamente, através do fenômeno da massificação, desenharia o conflito fundamental “entre as massas urbanas, sem estruturação definida e com liderança populista, e a velha estrutura de poder que controla o Estado”. Os esforços de atualização da linguagem literária levados a cabo pelo Modernismo de 22 acusam, como uma placa sensível, o configurar-se dessas contradições. Mais agudamente do que nenhuma outra, na seara modernista, a obra de Oswald de Andrade.

## O MAL DA ELOQUÊNCIA

Quando Paulo Prado, em maio de 1924, prefaciando o primeiro livro de poemas de Oswald (publicado em 1925), definiu a “poesia pau-brasil” como o “ovo de Colombo” e a saudou como “o primeiro esforço organizado para a libertação

*Op. cit.* na nota anterior. pp. 292-293.

<sup>2</sup> CELSO FURTADO, “Obstáculos Políticos ao Crescimento Econômico no Brasil”, *Revista Civilização Brasileira*, ano I, nº 1, março de 1965, pp. 129-145.

do verso brasileiro”, pôs o dedo no nervo do problema. Não apenas porque o ensaísta paulista via nela “a reabilitação do nosso falar cotidiano, *sermo plebeius* que o pedantismo dos gramáticos tem querido eliminar da língua escrita”, mas, para além disto, porque nela pressentia algo de muito mais fundamental por seu alcance: “Esperemos também que a poesia “pau-brasil” extermine de vez um dos grandes males da raça – o mal da eloquência balofa e roçagante. Nesta época apressada de rápidas realizações a tendência é toda para a expressão rude e nua da sensação e do sentimento, numa sinceridade total e sintética. “Le poète japonais / Essuie son couteau: / Cette fois l'éloquence est morte”, diz o haikai japonês na sua concisão lapidar. Grande dia esse para as letras brasileiras. Obter, em comprimidos, minutos de poesia”. É certo que, antes do *Pau-Brasil*, Mário de Andrade, o outro grande nome de nosso Modernismo, publicara já dois livros de poesia: *Há uma gota de sangue em cada poema* (1917) e *Paulicéia Desvairada* (1922), livros que, sem dúvida, tiveram grande importância histórica e iriam instigar poderosamente Oswald (em 27-5-21, num artigo que provocaria escândalo e controvérsias, inclusive junto ao próprio Mário, Oswald lançaria pela imprensa o autor da então inédita *Paulicéia* como “O Meu Poeta Futurista”)<sup>6</sup>. Em nenhum desses livros, porém, se encontra a atitude radical perante a linguagem que emerge da primeira coletânea de nosso poeta, e que já está no romance-invenção *Memórias Sentimentais de João Miramar* – começado entre 1914-1916, escrito e reescrito sucessivamente até 1923, publicado em 1924 –, muitas de cujas seções são compostas literalmente de poemas que poderiam ter figurado na coletânea de 1925:

Mont-Cenis

O alpinista  
de alpenstock  
desceu

<sup>6</sup> Ver MÁRIO DA SILVA BRITO, *História do Modernismo Brasileiro*, Saraiva, São Paulo, 1958, pp. 198-215.

Realmente, a linguagem do primeiro livro de Mário (publicado sob o pseudônimo de Mário Sobral, e incluído depois no volume *Obra Imatura* de suas *Obras Completas*) é ainda bastante tradicional, exclamativa, pontilhada de sentimentalismo retórico, e nela apenas se destacam momentos avulsos de inconformismo, como aquele “Somente o vento / continua com seu oou...”, que entusiasmou Oswald quando do primeiro encontro dos dois Andrades<sup>7</sup>. Já a *Paulicéia Descariada* é um livro esteticamente representativo, compreendendo poemas como a “Ode ao Burguês” e o oratório profano, “As enfiaduras do Ipiranga”, exemplos da melhor dicção marionadina; apesar disto, não há nele nenhum sentido de despojamento, de redução, de síntese, como o que distingue a poesia “pau-brasil” de Oswald. É que Mário não questionava a retórica na base; procurava antes conduzi-la para um novo leito, perturbá-la com a introdução de conglomerados semânticos inusitados, mas deixava o verso fluir longo, só aqui e ali interrompido pelo entrecortado “verso harmônico” (“Arroubos... Lutas... Setas... Cantigas... Povoar!”), no corpo de um poema como “Tietè”) e a temática e o rimário (frequentemente a sua força, pelo imprevisto e pela dissonância) afetam-se por uma componente simbolista invencível, de um simbolismo urbano à Verhaeren. Poder-se-ia estabelecer um gráfico de frequência dessa retórica renovada pela incidência de certas formas léxicas, como os advérbios de modo atrelados ao sufixo “mente”... Em *A Escrava que não é Isaura*, ensaio de estética modernista escrito em 22 e publicado em 25 (também incluído no volume *Obra Imatura* da edição Martins), está, com todas as letras, o programa de Mário: “Mas onde nos levou a contemplação do pletórico século XX? Ao redescobrimento da Eloquência. Teorias e exemplo de Mallarmé, o

<sup>7</sup> “O livro era de claro epigonismo parnasiano: Mário, na ocasião, admirava Vicente de Carvalho e vivia à cata de chaves de ouro”, escreve PÉRICLES EUGÊNIO DA SILVA RAMOS em *A Literatura no Brasil*, Livraria São José, Rio de Janeiro, vol. III, tomo I, p. 496.

errado *Prends l'éloquence et tords-lui son cou* de Verlaine, deliciosos poetas do não-vai-nem-vem não preocupam mais a sinceridade do poeta modernista". E Mário parte para a profligação de Mallarmé ("É PRECISO EVITAR MALLARME!", exclama em maiúsculas), cujo pecado seria a "intelectualização", e para o elogio do sentimento e do subconsciente (no fundo, a escrita automática dos surrealistas, estes *rhéteurs* por excelência da poesia moderna, cujo primeiro manifesto sairia em 24, como uma dissidência francesa de Dadá). Assim, a *Paulicéia*, com tudo o que trazia de novo, ainda não era a revolução; era a reforma, com seu lastro de conciliação e palavrosidade. A revolução — e revolução copernicana — foi a poesia "pau-brasil", donde saiu toda uma linha de poética substantiva, de poesia contida, reduzida ao essencial do processo de signos, que passa por Drummond na década de 30, enforma a engenharia poética de João Cabral de Melo Neto e se projeta na atual poesia concreta<sup>8</sup>. Uma poesia de tipo industrial, diríamos, por oposição ao velho artesanato discursivo, institucionalizado em modelos retóricos pelo parnasianismo, ou já degelado, revitalizado em novos caudais lírico-interjetivos pelo poeta da *Paulicéia*. Só em *Losango Cáqui*, publicado em 1926, em alguns poemas isolados como os de nºs XIV ("O Alto") e XXVI, Mário ensaiaria uma concisão paralela àquela praticada exemplar e sistematicamente por Oswald em *Pau-Brasil*. Mas, mesmo no *Losango* — a coletânea mais experimental e enxuta de Mário — subsiste a marca renitente do sentimentalismo ("Quando a primeira vez apareci fardado / Duas lágrimas ariscas nos olhos de minha mãe...") e ocorre o soneto demonstrativo (poema XXXIII-bis — "Platão"), o soneto-para-mostrar-que-o-autor-sabia-fazer-sonetos...<sup>9</sup>

<sup>8</sup> O crítico OLIVEIRA BASTOS, que levantou este traçado em "Esquema, Poesia e Processo", *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 1-1-1956, fala, a propósito, em um *continuum formal*, acrescentando: "coisa rara em toda a história de nossa literatura". O crítico se detinha então em João Cabral, embora acenasse, no remate de seu artigo, para as experiências em andamento da poesia mais jovem (o "Grupo Noigandres" e Ferreira Gullar).

<sup>9</sup> Em "Advertência inicial" ao *Losango*, datada de 1924, Mário indica o ano de 1922 como o da composição dos poemas nele incluídos.

## UMA ESTÉTICA REDUTORA

Assim como Paulo Prado, João Ribeiro percebeu com acuidade o sentido pioneiro e radical da poética oswaldiana. Seu pronunciamento, muito referido depois: — “O Sr. Oswald de Andrade com o — *Pau-Brasil* — marcou definitivamente uma época na poesia nacional”, — está formulado num artigo

E confessa ter-se decidido a publicá-los com reservas: “Vivo parafusando, repensando e hesito em chamar estas poesias de poesias. Prefiro antes apresentá-las como anotações líricas de momentos da vida e movimentos subconscientes aonde vai com gosto o meu sentimento possivelmente pau-brasil e romântico. Hoje estou convencido que a Poesia não pode ficar nisso. Tem de ir além”. De que data seria a composição dos poemas constantes de *Pau-Brasil*? Do biênio 1923/1924? O prefácio de Paulo Prado é de maio de 1924, de 18 de março do mesmo ano a primeira publicação do “Manifesto da Poesia Pau-Brasil”, no *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro. Temos em mãos, por exemplo, o caderno de exercícios que constitui o original do *Primeiro Caderno do Aluno de Poesia O. A.*, livro que se acabou de imprimir em 25 de abril de 1927. Na capa do caderno original, há as seguintes datas expressas: “começado em 1925, acabado em 1926”. Intervalo análogo poderia ter perfeitamente ocorrido, *mutatis mutandis*, entre o início da elaboração e a final publicação (em 1925) do *Pau-Brasil*, cujos poemas, já salientamos, têm um nexo estilístico óbvio com a prosa estenográfica do *Miramar*. Em carta de 1928 a Alceu Amoroso Lima (*71 Cartas de Mária de Andrade*, Livraria São José, Rio de Janeiro, pp. 29-30), Mário dá seu depoimento: “... a respeito de manifestos do Oswald eu tenho uma infelicidade toda particular com eles. Saem sempre num momento em que fico *malgré moi* incorporado neles. Da primeira feita quando o Oswald andava na Europa e eu tinha resolvido *forçar a nota* do brasileiro meu, não só pra apalpar o problema mais de perto como pra chamar a atenção sobre ele (se lembre que na *Paulicéia* eu já afirmava falar brasileiro porém ninguém não pôs reparo nisso) e Oswald me escrevia de lá “venha pra cá saber o que é arte”, “aqui é que está o que devemos seguir” etc. Eu, devido minha resolução, secundava daqui: “só o Brasil é que me interessa agora”, “Meti a cara na mata virgem”, etc. O Oswald vem da Europa, se paubrasiliza, e eu publicando só então o meu *Losango Cáqui* porque antes os cobres faltavam, virei paubrasil pra todos os efeitos. Tanto assim que com certa amargura irônica, botei aquele “possivelmente pau-brasil” que vem no prefacinho do livro. Quê que havia de fazer?”. Interessante notar, por sob o tom reivindicativo desta carta, que Mário parecia considerar impossível o que, para o viajado Paulo Prado, era simplesmente natural: “Oswald de Andrade,



de 1927, dedicado à segunda coletânea do poeta<sup>10</sup>. Nesse trabalho, já escrito com dois anos de perspectiva em relação ao lançamento dos poemas de estréia de Oswald, João Ribeiro pôde avaliar com exatidão o que fora o impacto desse lançamento: “Ele atacou, com absoluta energia, as linhas, os arabescos, os planos, a perspectiva, as cores e a luz. Teve a intuição infantil de escangalhar os brinquedos, para ver como eram por dentro. E viu que não eram coisa alguma. E começou a idear, sem o auxílio das musas, uma arte nova, inconsciente, capaz da máxima trivialidade por oposição ao estilo erguido e à altiloquência dos mestres. Geometrizou a realidade dando esse aspecto primevo, assírio ou egípcio da escultura negra, fabricou manipulansos terríficos, e opôs à ânfora grega a beleza rombóide das igaçabas. (...) Assim nasceu uma poesia nacional que, levantando as tarifas de importação, criou uma indústria brasileira. (...) Para mim ele foi o melhor crítico da ênfase nacional; o que reduziu a complicação do vestuário retórico à folha de parreira simples e primitiva e já de si mesma demasiada e incômoda. Chegou à concepção decimal e infantil, que se deve ter do homem: um 8 sobre duas pernas,

numa viagem a Paris, do alto de um *atelier* da Place Clichy — umbigo do mundo — descobriu deslumbrado a sua própria terra. A volta à pátria confirmou, no encantamento das descobertas manuelinas, a revelação surpreendente de que o Brasil existia. Esse fato, de que alguns já desconfiavam, abriu seus olhos à visão radiosa de um mundo novo, inexplorado e misterioso. Estava criada a poesia pau-brasil”. Mário fixava-se talvez na idéia autojustificativa de que esta descoberta poderia ocorrer, com autenticidade, numa viagem à roda do próprio quarto, convenientemente aprovionada de livros da última fornada da vanguarda estrangeira... (basta conferir, nesse sentido, o eclético e mesmo tumultuário elenco bibliográfico de *A Escrava*). E se recorde agora o caso do erramundo Joyce, que não soube ter outro cenário, senão a Irlanda natal, para os seus escritos de exilado voluntário. Mas os bastidores cronológicos importam aqui apenas lateralmente. O que conta, objetivamente, do ponto de vista da análise estética, é que o *Pau-Brasil* foi mais longe na sua postura antidiscursiva, de conseqüências paradigmatis na evolução da poesia brasileira, do que a poesia marioandradina anterior ou posterior a ele.

<sup>10</sup> JOÃO RIBEIRO, *Obras* (“Crítica — Os Modernos”), edição da Academia Brasileira de Letras, Rio de Janeiro, 1952, pp. 90-98.

total dez". Num outro artigo, de 1928<sup>11</sup>, João Ribeiro volta a falar da poesia "pau-brasil", e acrescenta então: "Ele (Oswald) sentia-se, como todos nós, saturado das imitações correntes, e procedeu um pouco à maneira de Descartes, eliminando sucessivamente todas as idéias recebidas, até chegar ao Brasil ainda meio pré-histórico, revelado pelos conquistadores. A poesia ganhou, com essa redução, um sentido novo e original. É aqui é preciso não esquecer o influxo simultâneo do seu colega Mário de Andrade, o esteta".

### CRAVE DE OURO E "CAMERA EYE"

Pois Mário de Andrade, o esteta, não avaliou bem a importância da estética redutora de Oswald. Já vimos as ressalvas com que editou, em 1926, o seu *Losango Cáqui*, onde se descobria um pouco "pau-brasil". Em carta de 4-10-27 a Manuel Bandeira<sup>12</sup>, Mário dá conta de suas restrições à poesia oswaldiana, que deveriam aparecer em artigo destinado ao nº 4 (que afinal não saiu) da revista *Estética*. Pelos argumentos resumidos nessa carta, conclui-se que o equívoco de Mário estava em querer analisar as realizações de Oswald a partir de esquemas parnasianos que lhes ficam nos antípodas. Escreve o autor da *Paulicéia*: "... o Osvaldo sem pensar nisso usa em geral na poesia dele o pior de todos os processos parnasianos: o verso de ouro. *Pau-Brasil* está cheio de poemas escritos *unicamente* por causa do verso de ouro, que no caso, em vez de ser lindo à parnasiana, é cômico, é ridículo etc. à Osvaldo". A cláusula final já encerra uma contradição, pois, a admitirem-se os termos da proposição marioandradina, tratar-se-ia, então, mais corretamente, de um verso de ouro para acabar com o verso de ouro, de um desmascaramento sistemático da rotina parnasiana pela exposição do seu avesso ("Só não se inventou uma máquina de fazer versos — já havia o poeta parnasiano",

<sup>11</sup> *Op. cit.*, artigo referente a *A Estrela de Absinto*.

<sup>12</sup> MÁRIO DE ANDRADE, *Cartas a Manuel Bandeira*, Organização Simões Editora, Rio de Janeiro, 1958, p. 174.

lê-se no “Manifesto da Poesia Pau-Brasil”). Mas o desenfoamento tem razões mais profundas. Há uma observação metodológica de Henri Lefebvre que nos parece esclarecedora: “Uma teoria nova não é jamais compreendida se se continua a julgá-la através de teorias antigas e de interpretações fundadas (à revelia daquele que reflete) sobre essas teorias antigas”<sup>13</sup>. A crítica de Mário esbarrava nesse preconceito de visada: Mário sempre se preocupou a sério com a estética parnasiana (vejam-se os seus estudos “Mestres do Passado” e o que neles há de implícita reverência) e mais de uma vez, em diferentes épocas, quis mostrar que sabia fazer sonetos em clave áurea ao gosto dessa estética (considere-se, por exemplo, o soneto “Artista”, incluído quase como aval curricular no “Prefácio Interessantíssimo” à *Paulicéia*, ou o “Quarenta Anos”, de *A Costela do Grão Cão*). Oswald nunca pôde subordinar seu espírito a cânones métricos e aos paramentos semânticos que lhes são correlatos<sup>14</sup>. Eis por que Mário — sem ter jamais despegado inteiramente de sua poesia aquele *mal da eloquência* de que o parnasianismo apenas constituía modalidade estatutária — via, paradoxalmente, digitais parnasianas (que não eram “lindas à parnasiana” ...?!), naquela poesia que representava o mais duro golpe até então sofrido pela pompa retórica de nossa linguagem letrada e seu cerimonial alienante, — a poesia-minuto de Oswald. Ler a sintética poesia “pau-brasil” à cata de versos de ouro ou pretender que os poemas daquela coletânea inaugural tivessem sido escritos em torno desse efeito, era um esforço de desentendimento: o mesmo que aferir os *shots*, as tomadas de uma câmara cinematográfica — o *camera eye* das sínteses oswaldianas:

<sup>13</sup> *Le Marxisme*, Presses Universitaires de France, Paris, 1958, p. 28, nota 1; trad. port., Difel, 1963.

<sup>14</sup> “Eu nunca fui capaz de contar sílabas. A métrica era coisa a que minha inteligência não se adaptava, uma subordinação a que eu me recusava terminantemente” (depoimento a Mário da Silva Brito, *op. cit.*, p. 26). Coisa semelhante dizia Maiacóvski: “Falando francamente: não sei o que são nem iambos nem troqueus, jamais os distingui e jamais os distinguirei. Não porque isto seja uma coisa difícil, mas sim porque em meu trabalho poético nunca tive necessidade de ocupar-me dessas trucagens. (...) Quanto às regras métricas, eu não conheço

o capoeira

— *Qué apanhá sordado?*

— *O qué?*

— *Qué apanhá?*

*Pernas e cabeças na calçada*

— pelos trâmites da burocracia do soneto. Nesse nivelamento de tudo pela rasoura subjetiva, as diferenças se abolem e todas as interpretações ficam lícitas, pois desprezam o suporte material e se fiam no vago vislumbrar de improvadas (e improváveis) intenções ocultas. Foi o erro de Mário, um erro típico de seu “psicologismo”<sup>15</sup>. Mário queria o inefável, o “mistério”. E censurava, de fundo, na poesia oswaldiana, a ausência desse “mistério”, o emprego irônico do sentimental<sup>16</sup>. Numa carta de 21-1-28 a Ascânio Lopes, Oswald e Mallarmé são aproximados por Mário numa mesma frase de reprovação: como dados a “invenções desumanas que por desumanas não podem ir pra diante”<sup>17</sup>.

## LIRISMO OBJETIVO E ANTIILUSIONISMO

Mas a crítica marioandradina ao *Pau-Brasil* nos permitirá apanhar um aspecto importante desta poesia radical. É quando Mário, na carta-resumo de seu artigo para *Estética*, começa por negar “lirismo objetivo” no “documento à Oswald”. “Somos nós” — acrescenta — “que devido aos nossos preconceitos, aos nossos costumes, etc. botamos no documento à

nenhuma delas. (...) É dever do poeta, precisamente, desenvolver em si mesmo o sentido do ritmo, e não decorar métricas alheias” (*Como se fazem versos*, estudo publicado em 1927).

<sup>15</sup> Sobre “O Psicologismo na Poética de Mário de Andrade”, ver o excelente trabalho de ROBERTO SCHWARZ em *A Sereia e o Desconfiado*, Editora Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, 1965.

<sup>16</sup> Conf. carta de 26-9-28 a Bandeira, *op. cit.*, pp. 210-211.

<sup>17</sup> *Cartas de Mário de Andrade, cit.*, p. 63.

Oswaldo aquela dose de ridículo, de contraste, de inopinado, etc. que produz a força lírica do documento oswaldiano”. Mário simplesmente registrou aqui (sem lhe conferir o verdadeiro significado) o efeito de *antiilusionismo*, de apelo ao nível de compreensão crítica do leitor, que está implícito no procedimento básico da sintaxe oswaldiana — a técnica de montagem —, este recurso que Oswald hauriu nos seus contatos com as artes plásticas e o cinema. Mas, justamente por se tratar de um procedimento antiilusório, de uma técnica de objetivação, é que a poesia assim resultante é objetiva. Ao invés de embalar o leitor na cadeia de soluções previstas e de inebriá-lo nos estereótipos de uma sensibilidade de reações já codificadas, esta poesia, em tomadas e cortes rápidos, quebra a morosa expectativa desse leitor, força-o a participar do processo criativo. Não se trata tampouco de um mergulho exclamativo no irracional, do conjuro oracular do mistério” (este sim subjetivo, catártico), mas de uma poesia de postura crítica, de tomada de consciência e de objetivação da consciência via e na linguagem. Daí por que, sob critérios mais tradicionais, ela pudesse parecer “não linda”, não reverente para com o “sentimental”, “desumana”. É o efeito que se encontra também nos poemas lacônicos da fase madura de Bertolt Brecht, a fase que começa em 1939 com os poemas escritos no exílio (em *basic German*, segundo o próprio Brecht):

Hollywood

*Toda manhã, para ganhar meu pão  
Vou ao mercado, onde se compram mentiras.  
Cheio de esperança*

*Alinho-me entre os vendedores.*

Walter Jens observa que, em composições dessa natureza, o poeta “trabalha preferentemente com reduções, com rarefações e abreviaturas estilísticas, de uma tal audácia que o contexto omitido compensa a dimensão escrita do texto”; seu método consistiria em “enfileirar frases justapostas, entre as quais o leitor, para compreender o texto, deve inserir articulações”. E Anatol Rosenfeld, descrevendo essa poesia à luz do *Verfremdungseffekt* (“efeito de alienação”), característico

do teatro brechtiano, diz: “O choque alienador é suscitado pela omissão sarcástica de toda uma série de elos lógicos, fato que leva à confrontação de situações aparentemente desconexas e mesmo absurdas. Ao leitor assim provocado cabe a tarefa de restabelecer o nexos”<sup>18</sup>. Pois os poemas-comprimidos de Oswald, na década de 20, dão um exemplo extremamente vivo e eficaz dessa poesia elítica de visada crítica, cuja sintaxe nasce não do ordenamento lógico do discurso, mas da montagem de peças que parecem soltas. Pense-se em poemas como “Nova Iguaçu” ou “Biblioteca Nacional”, meras enumerações de nomes de lojas do interior ou de títulos de livros numa estante caseira, a engendrar, por sobreposição, penetrantes ideogramas lírico-satíricos da realidade nacional e das condições alienadas em que ela se manifesta. A contínua transliteração do clichê idiomático, através de uma operação de *estranhamento*, por força da qual “os lugares comuns se transformam em lugares incomuns”<sup>19</sup>, participa também deste processo (assim “Agente”, “Música de Manivela”, “Ideal Bandeirante”, “O Ginásio”, “Reclame”, “Aproximação da Capital”, “Anúncio de São Paulo”, entre outros; no que toca à “reificação” das relações amorosas, emparelhadas com um “excelente jantar” ou convertidas num “deve/haver” mercantil, mas sempre embalsamadas do viscoso sentimentalismo pequeno-burguês, eufemístico e tutelar, basta que se leia o admirável “Secretário dos Amantes”, com seu epistolário de receita, ou então o poema-bilhete “Passionária”).

## A “AURA” DO OBJETO

A primeira frase do “Manifesto da Poesia Pau-Brasil” é: “A poesia existe nos fatos”. Frase que se desdobra em outras

<sup>18</sup> BERTOLD BRECHT, *Ueber Lyrik*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt, 1964, pp. 114-115. — WALTER JENS, posfácio aos *Ausgewählte Gedichte (Poemas Escolhidos)* de Brecht, *idem*, 1960. — ANATOL ROSENFELD, posfácio à edição brasileira da *Cruzada de Crianças* de Brecht, Editora Brasiliense, São Paulo, 1962.

<sup>19</sup> Expressão de DÉCIO PIGNATARI em “Marco Zero de Andrade”, Suplemento Literário de *O Estado de São Paulo*, 24-10-1964.

como: "A Poesia para os poetas. Alegria dos que não sabem e descobrem" (...) "Nenhuma fórmula para a contemporânea expressão do mundo. *Ver com olhos livres*" (...) "O contrapeso da originalidade nativa para inutilizar a adesão acadêmica" (...) "Práticos. Experimentais. Poetas" (...) "Leitores de jornais". E esta definição: "A poesia Pau-Brasil é uma sala de jantar domingueira, com passarinhos cantando na mata resumida das gaiolas, um sujeito magro compondendo uma valsa para flauta e a Maricota lendo o jornal. No jornal anda todo o presente". O que aí está é um programa de dessacralização da poesia, através do despojamento da "aura" de objeto único que circundava a concepção poética tradicional. Essa "aura", que nimbava a aparição radiante da poesia como um produto para a contemplação, foi posta em xeque, mostra-nos Walter Benjamin<sup>20</sup>, com o desenvolvimento dos meios de reprodução próprios da civilização industrial (técnicas de impressão, fotografia e sobretudo o cinema). Para Benjamin, as manifestações Dadá (que explodiram em Zurique, em 1916, no *Cabaret Voltaire*), visavam no fundo "a produzir, com os meios da pintura (ou da literatura) aqueles mesmos efeitos que o público agora reclama do cinema". E prossegue: "Um de seus recursos mais usuais para atingir esse fim foi o aviltamento sistemático da matéria mesma de suas obras. Seus poemas são *saladas de palavras*, contêm obscenidades e todos os detritos verbais imagináveis. Assim também seus quadros, nos quais colocavam botões ou *tickets*. Dessa maneira, conseguiram privar radicalmente de toda *aura* as produções às quais infligiam o estigma da reprodução". Diante de um poema Dadá não se tem, como diante de um poema de Rilke, "o lazer para o recolhimento e para a formação do julgamento", essa "retirada para dentro de si mesmo", convertida por uma "burguesia degenerada" em "escola de comportamento a-social". Dadá se torna um "exercício de comportamento social", através de uma violenta mudança de atitude: a obra de arte vira objeto

<sup>20</sup> "L'Oeuvre d'Art au Temps de ses Techniques de Reproduction" em *Oeuvres Choises*, tradução francesa, Julliard, Paris, 1959. Trad. Brasileira em JOSÉ LINO GRÜNEWALD, *A Idéia do Cinema*, Editora Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, 1969.

de escândalo. “De espetáculo atraente para o olho ou de sonoridade sedutora para o ouvido, a obra de arte, com o dadaísmo, se fez choque. Feriu o espectador e o ouvinte. Adquiriu um poder traumatizante”. Assim, conclui o ensaísta alemão, favoreceu-se o gosto pelo cinema, que, em vez de convidar à contemplação, provoca um efeito de choque na assistência pelas contínuas mudanças de lugares e cenas, pela rápida sucessão de imagens que interdita o abandono à interioridade e exige um maior e mais continuado esforço de atenção. Ao mesmo tempo, sustenta Benjamin que a imagem do real fornecida pelo cinema era muito mais significativa para o homem contemporâneo do que aquela dada pelo teatro ou pela pintura (entendidos ambos, devemos ressaltar, em seus termos tradicionais). Em lugar do *hic et nunc* da obra de arte, daquilo que se chamava de “autenticidade”, o cinema abandonava toda idéia de “ilusão da realidade”: sua imagem do real era produzida em “segundo grau”, em “modo operatório”, através da montagem de um grande número de imagens parciais, sujeitas a leis próprias. Em lugar de propor-se uma “ilusão da realidade” ou de guardar diante do real uma distância de contemplação, o cinema penetrava da maneira a mais intensa no coração mesmo desse real, como um cirurgião na carne de seu paciente.

## DESTRUIR E CONSTRUIR

A análise de Walter Benjamin, que acima resumimos, é rica e instigante, mas limitada no que se refere à pintura ou à literatura. Ela nos explica a função crítica do movimento Dadá, que, como o Futurismo e o Cubismo, influiu sobre a poética e a poesia de Oswald. Porém estaca na consideração dos aspectos de negação, destrutivos, desse movimento. Só no cinema reconhece Benjamin a elaboração de uma sintaxe peculiar, de uma nova linguagem comensurada aos novos tempos e capaz de “dar uma representação artística do real”. Nisto sua visão é afetada de tradicionalismo, pois se recusa a admitir o que parece óbvio, isto é, que, paralelamente ao cinema e por sua vez sob o influxo dele, profundas alterações também se pro-



cessaram nas outras artes, exigindo-lhes a reorganização dos respectivos sistemas de signos em moldes mais adequados à realidade da civilização técnica. Do caos, da "idiotia pura" pregada por Dadá como profilaxia contra a sacralização da arte, emergiam os elementos de uma nova construção. Artistas tão caracteristicamente marcados pela rebelião Dadá, como o poeta-pintor-escultor Kurt Schwitters, por exemplo, já nos primeiros anos da década de 20 começariam a ligar-se aos neoplasticistas holandeses e aos construtivistas russos, numa evidente demonstração de que evoluíam para um endereço comum. No "Manifesto da Poesia Pau-Brasil", observa-se claramente esse movimento pendular *destruição/construção*. Daí o erro dos que imaginam que o nosso Modernismo tenha sido "essencialmente demolidor"<sup>21</sup>. De fato, lê-se no "Manifesto" oswaldiano: "O trabalho da geração futurista foi ciclópico. Acertar o relógio Império da literatura nacional". E também: "... a coincidência da primeira construção brasileira no movimento de reconstrução geral. Pau-Brasil". Esta dialética ressoa no prefácio de Paulo Prado: "Um período de construção criadora sucede agora às lutas da época de destruição revolucionária, das *palavras em liberdade*". O traçado que Oswald faz da evolução das artes sob o signo da era indus-

<sup>21</sup> Erro já refutado por OLIVEIRA BASTOS no artigo "Vinte e dois e forma", *Diário Carioca*, 1-4-1956. Para assinalar a vocação construtiva do Modernismo, Bastos lembra que Oswald definira-se a si próprio e a seus companheiros como "um restrito bando de formalistas negados e negadores" (discurso proferido no Trianon em 9-1-1921 e que vale por um pré-manifesto modernista). No ano jubilar do *Pau-Brasil*, Oswald diria, também em discurso: "... sei que no fundo de um autêntico revolucionário está sempre um legalista" (Suplemento "Literatura e Arte", *Jornal de São Paulo*, 26-3-1950). Mário de Andrade, em artigo de 1925 sobre o *Miramar*, opina que, embora as intenções de Oswald tivessem sido "francamente construtivas", o livro saíra "a mais alegre das destruições. Quase dadá"; mais adiante, porém, no mesmo trabalho, reconhece: "Mostrei sobretudo a acentuada formação destrutiva das *Memórias Sentimentais*. Apesar de seu esperto fracionamento episódico o romance está excelentemente construído. Movimento e intensa vida" (*Revista do Brasil*, nº 105, São Paulo, pp. 26-33). Mário tangia assim a dialética *destruição/construção* já no pioneiro romance-invenção de Oswald, onde, como vimos, encontram-se as matrizes da poesia "pau-brasil".

trial é de uma admirável pertinência. Vai ele direto ao miolo do problema, percebendo que, com as técnicas de reprodução (pirogravura, máquina fotográfica, piano de manivela, objetos fabricados em série) houve fenômeno de “democratização estética nas cinco partes do mundo”. Era a “aura” do objeto único que entrava em processo de falência. “As meninas de todos os lares ficaram artistas”. E, numa curiosa situação-limite, querendo manter a “aura” mas somente a conseguindo conservar sob forma caricatural, surge, com a máquina fotográfica, o “artista fotógrafo”, “com todas as prerrogativas do cabelo grande, da caspa e da misteriosa genialidade de olho virado” do pintor romântico. Isto deflagrou um processo inverso: “Ora, a revolução indicou apenas que a arte voltava para as elites. E as elites começaram desmanchando. Duas fases: 1ª, a deformação através do impressionismo, a fragmentação, o caos voluntário. De Cézanne e Mallarmé, Rodin e Debussy até agora. 2ª, o lirismo, a apresentação no templo, os materiais, a inocência construtiva”. É o que, em recentíssimo trabalho, o crítico e filósofo da estética Umberto Eco repara, ao estabelecer uma dialética entre “Kitsch” (ou arte de massa, ou arte dos “efeitos”) e vanguarda (ou arte das “causas”): “quando a fotografia se revela utilíssima para absorver as funções celebrativas e práticas de início assumidas pela pintura, é então que a arte começa a elaborar o *projeto* de uma vanguarda”; (...) “quando Nadar consegue, de maneira respeitável e com ótimos resultados, satisfazer um burguês desejoso de eternizar suas próprias feições para uso de seus descendentes, o pintor impressionista pode aventurar-se à experiência *en plein air*, pintando não aquilo que, com percepção limitada, cremos ver, mas o próprio processo perceptivo para o qual, interagindo com os fenômenos físicos da luz e da matéria, desenvolvemos o ato da visão”<sup>22</sup>. Esta relação *vanguarda* / “Kitsch” é bastante complexa e não apenas no sentido indicado por Eco, de que a arte de consumo, desfrutando continuamente das descobertas da vanguarda, a obriga a formular sempre novas propostas eversivas, mas ainda naquele de

<sup>22</sup> “Kitsch e cultura di massa”, no *Almanacco Letterario Bompiani*, Milão, 1965, pp. 31-32.

que, a um certo momento do processo (como em Dadá, como na atual “pop-art”), o circuito se fecha, se torna reversível, a serpente morde sua própria cauda, e a vanguarda passa a encontrar pretextos criativos na própria cultura de massa, ou nos detritos e emblemas dessa cultura. A nova arte é uma arte no horizonte do precário, que se despe dos nobres e exclusivos implementos do eterno, para incorporar a categoria do contingente. As duas fases em que Oswald desdobra a resposta da arte à indústria em seu “Manifesto” são extremamente elucidativas a esse respeito: depois da *fragmentação*, a articulação dos fragmentos por uma nova sintaxe — a *apresentação dos materiais, a inocência construtiva*. O poeta “pau-brasil” se reclama de Mallarmé<sup>23</sup> e se confraterniza com o leitor de jornais. Sabe que a escritura desborda dos livros para o reclame urbano, “produzindo letras maiores que torres”. Apela para Cézanne e para as cores de nossa visualidade popular (“Os case-

<sup>23</sup> O comportamento de Oswald e de Mário perante Mallarmé merece ser confrontado. Enquanto Oswald parece ter compreendido em toda a sua importância — via futurismo e cubismo — o alcance da revolução mallarmaica (e a passagem transcrita de seu “Manifesto” o atesta, como mais tarde o testemunharão referências em seu comunicado ao I Congresso Brasileiro de Filosofia — “Um Aspecto Antropofágico da Cultura Brasileira”, *Anais*, vol. I, IBF, São Paulo, 1950, e nas páginas de seu *Diário Confessional*, 1948-1949, revista *Invenção*, nº 4, São Paulo, dezembro, 1964), Mário, como já vimos, repele em *A Escrava* o mestre da Rue de Rome. Primeiro, para sair em defesa da eloquência (*op. cit.*, p. 220). Depois, porque em sua maneira de ver “Mallarmé desenvolvia friamente, intelectualmente, a analogia primeira produzida pela sensação” (*idem*, p. 282). Entre Mallarmé e Cocteau, opta por este último: “Ninguém negará que a maioria das obras de Mallarmé é fria como um livro parnasiano — o que não quer dizer que todas as obras parnasianas sejam frias. Mallarmé caminha por associações de idéias conscientes, provocadas. Cocteau deixa-se levar cismativamente por *associações alucinatórias* originadas da imagem produzida pela primeira sensação” (*idem*, p. 283). No “Posfácio” a *A Escrava*, datado de novembro de 1924, Mário retifica sua concepção inicial de um “lirismo subconsciente” fundado na “bancarrota da inteligência”, para proclamar: “Nos discursos atuais, rapazes, já é de novo a inteligência que pronuncia o velho-dito” (outra vez uma esquematização não-dialética do problema, como reparou Roberto Schwarz no seu estudo antes mencionado sobre o “psicologismo” na poética marioandrada). Mas é do mesmo ano uma carta a Manuel Bandeira (*op. cit.*, pp. 66-67), na qual o autor da *Paulicéia* afirma o seu pouco interesse pela “linha Mallarmé”.

bres de açafrão e de ocre nos verdes da Favela, sob o azul cabralino, são fatos estéticos”). Ao invés da oposição dualista *sentimento x inteligência*, que atravessa *A Escrava* de Mário, a premoção dialética de um racionalismo sensível numa nova ordem que fosse ao mesmo tempo “sentimental, intelectual, irônica, ingênua”. O roteiro dessa nova construção, que, a partir da demolição e da dessacralização do edifício artístico tradicional, buscava retomar o *sentido puro* (“puro” não como “purismo”, mas na acepção fenomenológica de disposição inaugural: “O estado de inocência substituindo o estado de graça que pode ser uma atitude do espírito”), está agudamente formulado em outros tópicos do “Manifesto”: “Como a época é miraculosa, as leis nasceram do próprio rotamento dinâmico dos fatores destrutivos” (...) “O trabalho contra o detalhe naturalista — pela *síntese*; contra a morbidez romântica — pelo *equilíbrio* geométrico e pelo acabamento técnico (“Engenheiros em vez de juriconsultos”, propunha Oswald, preparando o solo para João Cabral); contra a cópia — pela *invenção* e pela *surpresa*”. Ou:

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

#### UMA POESIA “READY MADE”

A poesia de Oswald de Andrade acusa assim ambas as vertentes: a *destrutiva*, dessacralizante, e a *construtiva*, que rearticula os materiais preliminarmente desierarquizados. E ambas interligadas, permeáveis, como verso e reverso da mesma medalha, naquele atualíssimo horizonte do precário a que aludimos, onde perimem as certezas da estética clássica. De um lado, os poemas-paródia, em que peças obrigatórias dos florilégios nacionais, como a “Canção do Exílio” de Gonçalves Dias ou “Meus Oito Anos” de Casimiro de Abreu, são reescritas com uma sem-cerimônia lustral (“Canto do Regresso à Pátria”, em *Pau-Brasil* e “Meus Oito Anos”, precedido de “Meus Sete Anos”, em *Primeiro Caderno*). De outro, os poe-

mas construídos sobre a língua “natural e neológica”, imantados pelo “erro” criativo:

bonde

*O transatlântico mesclado*  
*Dlendlena e esguicha luz*  
*Postretutas e famias sacolejam*

Ou, ainda mais, os poemas de abertura do *Pau-Brasil*, verdadeiros desvendamentos da espontaneidade inventiva da linguagem dos primeiros cronistas e relatores das terras e gentes do Brasil, onde, por mero expediente de recorte é remontagem, textos de Pero Vaz Caminha, de Gandavo, de Claude d'Abbeville, de Frei Vicente do Salvador, etc., se convertem em cápsulas de poesia viva, dotadas de alta voltagem lírica ou saboroso tempero irônico. Daí a importância que tem, para o poeta, o *ready made* lingüístico: a frase pré-moldada do repertório coloquial ou da prateleira literária, dos rituais quotidianos, dos anúncios, da cultura codificada em almanaques. “A riqueza dos bailes e das frases-feitas”, como está no “Manifesto Pau-Brasil”. O *ready made* contém em si, ao mesmo tempo, elementos de destruição e de construção, de desordem e de nova ordem. O *ready made* plástico, é sabido, foi criado pelo predadaísta Marcel Duchamp nos primeiros anos da década de 10: um porta-garrafa (1912), uma roda de bicicleta (1913) e o famoso urinol batizado com o título de *Fonte* (1917). Duchamp estabelecia uma diferença entre o *ready made* e o *already found*, e esclarecia que intervinha em modo operativo para separar aquele deste<sup>24</sup>. Aí se colocaria, podemos dizer, o momento da construção. Roger Cailliois observa: “A audácia de Marcel Duchamp significa que o essencial reside na responsabilidade assumida pelo artista ao apor sua assinatura sobre não importa que objeto, executado ou não por ele, mas de que ele soberanamente se apropria, fazendo-o ser visto como obra capaz de provocar, ao mesmo título que o quadro de um

<sup>24</sup> Cf. *The Dada Painters and Poets: An Anthology*, organização de ROBERT MOTHERWELL, Wittenborn, New York, 1951, p. 356.

mestre, a emoção artística”<sup>25</sup>. Ou como o exprima Kurt Schwitters: “Tudo o que eu cuspo é arte pois eu sou artista”, resumindo no aparente paradoxo a subversão do objeto “aureolado”, privilegiado, da estética tradicional e o novo sentido de arte (também de certa maneira e conforme o ângulo de enfoque uma *antiarte*) daí emergente. Décio Pignatari, que definiu percucientemente a poesia oswaldiana como “uma poesia *ready made*”, extraiu desta verificação notas que caracterizam com muita nitidez o processo poético do autor do *Pau-Brasil*: “A poesia de Oswald de Andrade é a poesia da posse contra a propriedade. Poesia por contato direto. Sem explicações, sem andaimes, sem preâmbulos ou prenúncios, sem poetizações. Com versos que não eram versos. Poesia em *versus*, pondo em crise o verso: um prosaísmo deliberado que é uma sátira contínua ao próprio verso, livre ou preso. (...) Sua poesia é um realismo auto-expositivo. (...) A coisa, não a idéia da coisa. O fim da arte de representação. Realismo sem tema ou temática realista: apenas transplante do existente”<sup>26</sup>. E Pignatari aponta o que há nesta poesia do *fato poético bruto* de renovadamente atual como precursor do problema da chamada arte de mau gosto”, da “pop art” ou “arte popular” (também conhecida como “neo-Dadá) dos dias que correm. E lembra um depoimento de Oswald a Heráclio Sales que realmente pode ser entendido nesse sentido premonitório: “Abrimos caminho para uma coisa que não existia até então entre nós: uma literatura de pobres. Nunca tivemos uma literatura de pobres. Agora, vemos o crítico Pierre Restany, o jovem teórico do “folclore urbano”, escrever em seu *Manifeste du Nouveau Réalisme* (1960): “O que nós estamos descobrindo, tanto na Europa como nos EUA, é um novo sentido da natureza, de nossa natureza contemporânea, industrial, mecânica, publicitária (...). Certos artistas atuais são naturalistas de um gênero especial: bem mais que de representação, deveríamos falar de apresentação da natureza moderna (...). O lugar-comum, o elemento de refugio e o objeto de série são arrancados ao

<sup>25</sup> Apud *Naissance d'un Art Nouveau*, MICHEL RAGON, Albin Michel, Paris, 1963, p. 134.

<sup>26</sup> Artigo cit. na nota 19.

nada da contingência ou ao reino do inerte; o artista os fez *seus*, e assumindo esta responsabilidade possessiva, ele lhes confere plena vocação significativa”<sup>27</sup>. Pois estas palavras são água recirculando para o moinho de Oswald. Do Oswald que, no banquete “antropofágico” com que se celebrou o jubileu do *Pau-Brasil*, recapitulava: “Nosso problema central foi a tensão entre o coloquial e a voragem (...) Éramos a tradução da cidade”<sup>28</sup>.

## DEVORAÇÃO CRÍTICA

É preciso assinalar a esta altura que, nos seus contatos com a vanguarda europeia, Oswald portou-se sempre com atitude de devoração crítica — a atitude antropofágica proclamada no “Manifesto” de 1928 e que já está presente, embrionariamente, no “Manifesto da Poesia Pau-Brasil” (“Apenas brasileiros de nossa época. O necessário de química, de mecânica, de economia e de balística. Tudo digerido. Sem *meeting* cultural. Práticos. Experimentais. Poetas”). Esta postura — que comparamos uma vez à “atitude redutora” do sociólogo Guerreiro Ramos antecipada em modo estético<sup>29</sup>, permitiu-lhe assimilar sob espécie brasileira a experiência estrangeira e reinventá-la em termos nossos, com qualidades locais ineludíveis que davam ao produto resultante um caráter autônomo e lhe conferiam, em princípio, a possibilidade de passar a funcionar por sua vez, num confronto internacional, como produto de exportação (“A nunca exportação de poesia (...) Uma única luta — a luta pelo caminho. Dividamos: poesia de importação.

<sup>27</sup> *Apud* MICHEL RAGON, *op. cit.*, pp. 136-137.

<sup>28</sup> *Loc. cit.* na nota 21.

<sup>29</sup> HAROLDO DE CAMPOS, “A poesia concreta e a realidade nacional”, revista *Tendência*, nº 4, Belo Horizonte, 1962, pp. 83-86. Resumimos então da seguinte maneira a tese de GUERREIRO RAMOS (*A Redução Sociológica*, 1958 — 2ª ed., 1965, Editora Tempo Brasileiro, Rio de Janeiro): “Forma-se em dadas circunstâncias uma ‘consciência crítica’, que já não mais se satisfaz com a “importação de objetos culturais

E a poesia *Pau-Brasil*, de exportação”). A “poesia de importação” da teoria oswaldiana era naturalmente a cultivada pelos repetidores pomposos, referendada pelos sodalícios, passivamente atrelada ao carroção perempto do parnasianismo francês (lembre-se que o epigonismo parnasiano produzia ainda os seus frutos serôdios: de 1923 e 1925 respectivamente são, por exemplo, *Atalanta* e *A Fruta de Pã* de Cassiano Ricardo). Para a eficácia da atitude redutora do antropófago Oswald contribuiu, sem dúvida, a *congenialidade* do Modernismo brasileiro, uma tese levantada por Antônio Cândido: em nosso país, onde “as culturas primitivas se misturam à vida quotidiana ou são reminiscências ainda vivas de um passado recente”, se dava, com mais naturalidade do que na Europa, a implantação dos processos da vanguarda artística. Os nossos modernistas, assimilando com “desrecalque localista” as técnicas europeias, que no velho continente encontravam resistências profundas no meio e nas tradições, tinham aqui condições propícias para criar “um tipo ao mesmo tempo local e universal de expressão, reencontrando a influência europeia por um mergulho no detalhe brasileiro”<sup>30</sup>.

## REGIONAL E CONTEMPORÂNEO

Quando se lê no “Manifesto da Poesia Pau-Brasil”: “Ser regional e puro em sua época”, não se deve imaginar que estamos diante de uma proclamação “regionalista”. Já vimos o que significava no programa estético oswaldiano a “volta ao sentido puro”. Agora podemos acrescentar que esta se deveria processar na tensão dialética do regional com o universal, na inflação do “ser regional” com o “ser contemporâneo”. Ou: “Apenas brasileiros de nossa época”. Muito ao contrário do

acabados’, mas cuida de ‘produzir outros objetos nas formas e com as funções adequadas às novas exigências históricas’; essa produção não é apenas de ‘coisas’, mas ainda de ‘idéias’.”

<sup>30</sup> *Literatura e Sociedade*, Cia. Editora Nacional, São Paulo, 1965, pp. 144-145.



regionalismo ingênuo em que tantos se embaraçam, Oswald lucidamente soube inscrever seu pensamento na perspectiva carregada de vidência histórica que nos oferecem coincidentemente estas observações de Marx e Engels (datadas de 1847-48): “Em lugar do antigo isolamento das províncias e das nações bastando-se a si próprias, desenvolvem-se relações universais, uma interdependência universal das nações. E o que é verdadeiro quanto à produção material, o é também no tocante às produções do espírito. As obras intelectuais de uma nação tornam-se a propriedade comum de todas. A estreiteza e o exclusivismo nacionais tornam-se dia a dia mais impossíveis; e da multiplicidade das literaturas nacionais e locais nasce uma literatura universal”<sup>31</sup>. Se, por exemplo, num contexto europeu as manifestações Dadá tinham uma função crítica dessacralizante, de contestação do objeto privilegiado e reservado da estética tradicional pela triunfante civilização tecnológica, no caso brasileiro — no contexto de um país em formação transitando da oligarquia latifundiária para uma incipiente indústria, e onde esse processo de trânsito se desenrolava, inclusive, à sombra de medidas de proteção aos interesses agrícolas — aquela função crítica se desdobrava em uma contestação segunda: a da consciência letrada dos grêmios fátuos e das tertúlias inócuas pela despontante consciência nova, que se elaborava no cadinho da espontaneidade oral, dos barbarismos irreverentes, dos aportes migratórios. Instigava assim uma revisão, de contornos intransferivelmente locais, das imposturas estratificadas nos refolhos privados duma linguagem onde o bem falar e o bem escrever representavam senhas para o acesso social e para a partilha das benesses da classe dominante. A figura edulcorada do beletrista de salão (“é tão distinto, ser menestrel”); o mimetismo do semiletrado pernóstico, aspirante ao jargão da *intelligentsia* (“Dê-me um cigarro / Diz a gramática / Do professor e do aluno / E do mulato sabido”); os formulários pelos quais se coavam os ideais da burguesia nas suas rotinas do bem-estar e do bem parecer (“Na dura labuta de todos os dias / Não deve ninguém que se preze / Descuidar dos prazeres da alma / Discos a todos os preços”), tudo se deslarva do quadro de alienações encravado na lingua-

<sup>31</sup> *Ob. cit.*, na nota 1, p. 220.

gem, perde a solidez reificada, aflora ao olho crítico. É matéria viva de palavras, palpitante, marcada pelo calor contingente dos comportamentos e compromissos humanos, não velando, mas desvelando agora — e surpreendentemente vívida por isso mesmo — esses comportamentos e compromissos. De senhas coaguladas na linguagem passam a poemas-sinais-físicos. Materiais simplesmente apresentados. Desmistificados e desmistificantes. Nisto a poesia oswaldiana realiza o seu projeto: é brasileira e de sua época.

### O ANALISTA ANALISADO

“Oswald propugnava uma atitude brasileira de devoração ritual dos valores europeus, a fim de superar a civilização patriarcal e capitalista, com as suas normas rígidas, no plano social, e os seus recalques impostos, no plano psicológico”, escrevem Antônio Cândido e Aderaldo Castello, para assim caracterizar o que vêem como “uma verdadeira filosofia embrionária da cultura”<sup>32</sup>. Compreensível, portanto, que a essa filosofia correspondesse uma literatura exercida como atividade eminentemente crítica, na qual a poesia “pau-brasil” marca um momento de singular eficácia. É tanto mais autenticidade ganba esta literatura crítica, quando se verifica que o seu autor é ao mesmo tempo sujeito e objeto do processo, observador e protagonista da realidade observada. Em nenhum momento Oswald se exclui sobranceiramente do contexto em observação, para reservar-se uma sede arbitral, neutra e não afetada pelos acontecimentos. Antes, ele é o analista analisado. Daí o comprometimento autocrítico — traduzido às vezes em conivência irônica, em suspensão desconfiada (ou até comovida) de julgamento — que repassa muitas de suas sínteses satíricas. Eis como o poeta — o poeta urbano, do maior centro industrial brasileiro — explica o estado de espírito e de coisas que o levou a escrever “Escola Berlites”, um dos poemas mais carac-

<sup>32</sup> *Presença da Literatura Brasileira*, vol. III, Difusão Européia do Livro, São Paulo, 1964, pp. 16-17.

terísticos de sua primeira coletânea, poema no qual (como faria mais tarde Ionesco em *A Cantora Careca*, de 1950) expõe a nu o absurdo wittgensteiniano dos mecanismos gramaticais, instalado na automatização mercantilista do convívio diário: "... vivemos muitas vezes, como bons paulistas, na angústia do colapso, o pelotão invisível apontando o peito, a morte a sessenta dias, a intimativa ululante do devido, pago, gasto, voado. Da casa e da família. Antigamente vinha presunto e manteiga da Dinamarca, hoje vem angústia. A nossa porém não é essa. É angústia bancária. Por isso perdemos facilmente o verbo poético e limitamos-nos muitas vezes ao vocabulário oligofrênico da cidade. Pingentes do capitalismo, lanceiros dos estribos, donde nos arriscamos a desabar a qualquer momento, surpreendemo-nos a produzir com o vizinho de ocasião aqueles prodígios do léxico Berlitz — Com prazer! Que honra! É bonito o pavão? Onde está a toilette?"<sup>33</sup>.

## OSWALD E BLAISE CENDRARS

Aqui é o momento para examinarmos, ainda que brevemente, as relações entre a poesia de Oswald de Andrade e a do *globetrotter* e escritor suíço de expressão francesa Blaise Cendrars, ativo vanguardista das primeiras décadas do século, com sede principal de operações em Paris. Embora reconheçamos, com o crítico Pierre Furter<sup>34</sup>, que a posição de Cendrars perante o Brasil não deva ser avaliada limitadamente "em termos de influências recebidas ou dadas", no âmbito deste trabalho é relevante o estabelecimento do traçado recíproco dessas influências, por configurarem o caso concreto do binômio importação/exportação no roteiro poético oswaldiano. Em 1949, rememorando a gênese do *Pau-Brasil*, Oswald declarava: "O primitivismo que na França aparecia como exotismo era para nós, no Brasil, primitivismo mesmo. Pensei, então, em fa-

<sup>33</sup> Discurso no jubileu do *Pau-Brasil*, citado.

<sup>34</sup> "Homenagem a Blaise Cendrars", Suplemento Literário de *O Estado de São Paulo*, 17-6 a 7-8-1965 (I a IV).

zer uma poesia de exportação e não de importação, baseada em nossa ambiência geográfica, histórica e social. Como o pau-brasil foi a primeira riqueza brasileira exportada, denominei o movimento Pau-Brasil. Sua feição estética coincidia com o exotismo e o modernismo 100% de Cendrars, que, de resto, também escreveu conscientemente poesia pau-brasil”<sup>35</sup>. Deflagrada a “Semana” em 22, Oswald viaja a Paris. “Em 22” — explica o poeta, tomando como exemplo o caso do inconfidente José Joaquim de Maia que, na Europa, procurara obter o apoio de Jefferson para a sublevação mineira — “o mesmo contato subversivo com a Europa se estabeleceu para dar força e direção aos anseios subjetivos nacionais, autorizados agora pela primeira indústria, como o outro o fora pela primeira mine-

<sup>35</sup> Importante depoimento prestado a Péricles Eugênio da Silva Ramos (*Correio Paulistano*, 26-6-1949), excerto transcrito em *A Literatura no Brasil*, op. cit. na nota 7, p. 494. Sobre as relações de Cendrars com os modernistas brasileiros, há agora a consultar o importante trabalho de Aracy Amaral *Blaise Cendrars no Brasil e os Modernistas*, Editora Martins, São Paulo, 1970. É precioso o levantamento de fatos e informações efetuado pela estudiosa paulista. No entanto, já nos parece menos feliz, no seu estudo, a ênfase conferida a uma posição “magisterial” de Cendrars em relação aos nossos modernistas, sobretudo quanto a Oswald (p. 86). Cendrars era, antes de mais nada, um “ser de mediação” (P. Furter), pronto tanto a dar quanto a receber. A forte impressão que os “poemas pau-brasil” de Oswald, ainda inéditos, fizeram sobre Cendrars é registrada por Aracy, através de um depoimento de Tarsila (p. 89; ver também esta observação de Aracy, pp. 1-2: “Liam-se mutuamente poemas Cendrars e Oswald, em sua época de maior intimidade intelectual, ou seja, em todo o decorrer de 1924, e Cendrars admirou e acompanhou de perto a criação dos poemas de *Pau-Brasil*”). Assim, não há como deixar de acolher a afirmação do próprio Oswald, acima transcrita, de que Cendrars “também escreveu conscientemente poesia pau-brasil”. Aliás, típicos poemas “pau-brasil”, em tema e forma, já se entremeiam nos trechos nominalmente em “prosa” do *Miramar*, concluído na Europa em 1923, antes da chegada de Cendrars ao nosso país (fevereiro de 1924), assim como “A Negra” de Tarsila, de 1923, já prenuncia a fase “antropofágica” da pintora. Se é inegável que Cendrars exerceu ponderável influência sobre Oswald e Mário (e por trás, tanto do suíço como dos brasileiros, estavam os manifestos e premonitórias descobertas do futurismo italiano), não parece menos certo, quanto à introdução do espírito e da temática “pau-brasil” em poemas de *Feuilles de Route* (a 1ª parte desse livro, *Le Formose*, foi publicada em dezembro de 1924; em março do mesmo ano saíra o manifesto

ração”<sup>36</sup>. E Mário de Andrade nos permite completar a informação: “Sabes do Oswald? Está em Paris amigo de Cendrars, Romain, Picasso, Cocteau, etc. Fez uma conferência na Sorbonne, em que falou de nós!!! Não é engraçadíssimo?”<sup>37</sup>. Em 1924, Cendrars está no Brasil, em contato com os nossos modernistas. Sob a impressão do Brasil, escreve os poemas que figuram sob o título *Feuilles de Route* na edição de 1957 de sua poesia<sup>38</sup>. Estes poemas vieram à luz entre 1924 e 1928 (parte na coletânea *Le Formose*, edições *Au Sans Pareil*, Paris, 1924, com ilustrações de Tarsila; parte no catálogo da exposição Tarsila, Paris, Galerie Percier, 1926; parte, finalmente, nos n.ºs 49 e 51, de 1927 e 1928 respectivamente, da revista parisiense *Montparnasse*). Em março de 1924 era lançado o manifesto poético oswaldiano e de maio do mesmo ano data o prefácio de Paulo Prado, o que permite supor que os poemas do *Pau-Brasil*, pelo menos em parte, já estivessem elaborados àquela altura. Assim, embora o livro de Oswald só viesse a

poético de Oswald), ter havido uma evidente permutação dessa influência. E é Cendrars, desta vez, quem se deixa “paubrasilizar” sob o fascínio do autor do *Miramar*. Mas o traçado de influências acaba sendo secundário, e pode mesmo descambar em querela irrelevante, como prova a conhecida pendenga Huidobro X Reverdy. O decisivo é notar que, enquanto a poesia de Oswald é fundamental para a nova literatura brasileira, justamente pelo gume crítico que o poeta soube dar a seu “estilo-montagem”, a de Cendrars, à qual falta este ingrediente essencial (como o reconhece Aracy, p. 90), não tem sido objeto de semelhante reivindicação pela atual vanguarda de expressão francesa (“Tel Quel”, “Change”), certamente porque, com seu gosto obsessivo pelo exótico, acabou quase sempre limitada à disponibilidade colorida, ao detalhístico e ao pitoresco. Depois de registrar na poesia oswaldiana a interação de dois pólos, a “destruição do velho” (p. ex., as paródias de peças de “antologia”) e o “reconhecimento do novo”, *The Times Literary Supplement* (“Brazil Wood”, Londres, 24-11-1966) repara: “Todavia, diferentemente de alguns escritores de vanguarda europeus — entre os quais seu amigo Blaise Cendrars — esse reconhecimento do novo não se limitou ao moderno vocabulário dos transportes, trens e telefone, mas estendeu-se integralmente ao tom (mood) e à estrutura do poema”.

<sup>36</sup> “O Caminho Percorrido”, em *Ponta de Lança*, Editora Martins, São Paulo, s/data (1945?), p. 118.

<sup>37</sup> Carta de 1922 ou 1923 a Manuel Bandeira, *op. cit.*, p. 16.

<sup>38</sup> *Du monde entier au coeur du monde*, Paris, Éditions Denoël.

aparecer em 1925, em Paris, pela mesma editora de Cendrars, tudo parece indicar que o poeta suíço (que não ignorava o português, diga-se de passagem) teria tido conhecimento das produções inéditas de Oswald, por intermédio do próprio autor, contagiando-se por elas ou por seu espírito. Edgard Braga, a propósito, afirma: "Oswald de Andrade teve ainda tempo de ver assimilada não só a sua temática paisagística autóctone, como a estrutura usada em seus próprios poemas"<sup>39</sup>. E cita como exemplo o poema "Fernando de Noronha", publicado por Cendrars em 1928:

*De loin on dirait une cathédrale angloitie  
De près  
C'est une île aux couleurs si intenses que le vert de  
l'herbe est tout doré*

muito semelhante a outro, homônimo, do *Pau-Brasil*. Não se deve esquecer, também, que o *Le Formose* é dedicado nominalmente por Cendrars aos seus amigos brasileiros (entre os quais Oswald), e que o poeta paulista, por sua vez, dedica o *Pau-Brasil* a Blaise Cendrars, acrescentando significativamente: "por ocasião da descoberta do Brasil". Aliás, no poema "Départ" (publicado em 1927), Cendrars menciona Oswald, depois de ter sido por este referido no "Manifesto", em "Falação" e em "Versos de Dona Carrie". Isto no que toca à influência de Oswald sobre Cendrars. Mas há o reverso da medalha. Quando Oswald assegura que sua poesia coincidia com a de Cendrars, está revelando o influxo que dela recebera. Não propriamente do que há nessa poesia de hausto longo, de andadura retórica (poemas como "La Prose du Transsibérien et de la Petite Jeanne de France", de 1913), mas, antes, das peças curtas, rápidas, tipo haicai, de assunto exótico, que o poe-

<sup>39</sup> "Kodak", *Diário de São Paulo*, 19-1-1964. (O exemplo fornecido por Braga parece de evidência indiscutível. O poema "Fernando de Noronha" de Cendrars inclui-se na II parte de *Feuilles de Route*, tendo sido publicado em 1928, em revista. Como "Pernambouco", deve pertencer à fase da 2ª viagem de Cendrars ao Brasil, ou seja, 1926; ver, a respeito dessa fase, a *ob. cit.* de Aracy Amaral, p. 100).

ta suíço começara a publicar em 1922 (“Les Grands Fêiches”, revista *Disque Vert*, Bruxelas, nº 1) e que continuam depois a aparecer nas seções “Iles” e “Menus”, de *Kodak*, livro que sai em Paris em 1924, quando Oswald lançava no Brasil o seu *Míramar*. Apenas, a câmara portátil dos poemas oswaldianos tinha um dispositivo a mais, que faltava à *kodak excursionista* com que Cendrars fixou suas “fotografias verbais” pau-brasileiras: a visada crítica. Cendrars ficava no exótico e no paisagístico, na cor local; Oswald dirigia sua objetiva para além destes aspectos, colhendo nela as contradições da realidade nossa, que escapavam à faiscante inspeção de superfície. Poemas tipo “Biblioteca Nacional” ou “Ideal Bandeirante” não se encontram nas *Feuilles de Route*. Cendrars descobria o Brasil, pela mão de Oswald e seus companheiros modernistas, como um momento novo, excitante, no seu roteiro de peregrino sensível à cata da pureza selvagem. “Por excelência um ser de mediação”, como o classificou Pierre Furter<sup>40</sup>, ele era também, irremediavelmente, um despaisado, um homem sem um possível contexto de situação. Diz Furter: “Se ele foi, como creio, um dos primeiros europeus a ser um verdadeiro elo entre o novo e o velho mundo, a condição de mediação prejudicou a tomada de consciência da sua própria posição. Não é mais um suíço, nunca foi um brasileiro, e a França só é um ponto de partida, uma solução precária”. Já Oswald, na congenialidade dos elementos primitivos que convocava para sua poética — e sob cujas espécies deglutia as apuradas técnicas estrangeiras —, estava redescobrimdo a realidade brasileira de uma perspectiva original e situando-se nela. Assumia o mapa diacrônico dos vários Brasís coexistentes, em tempos (estágios) diversos, num mesmo espaço de linguagem, e asumia-o inscrevendo-se nele, observador observado de um contexto de conflito.

<sup>40</sup> Loc. cit. na nota 34. (Leia-se este depoimento de Oswald: “O primitivismo nativo era o nosso único achado de 22, o que acoroçoava então em nós Blaise Cendrars, esse grande *globetrotter* suíço já chamado “pirata do lago Lemano”, e que de fato veio se afogar, não numa praia nativa, mas num fundo de garrafa da política de Vichy”; *ob. cit.*, p. 120, nota 36.)

## UM NOVO CONCEITO DE LIVRO

A poesia de Oswald de Andrade põe um novo conceito de livro. Seus poemas dificilmente se prestam a uma seleção sob o critério da peça antológica. Funcionam como poemas em série. Como partes menores de um bloco maior: o livro. O livro de ideogramas. Daí que, desde o *Pau-Brasil*, passando pelo *Primeiro Caderno do Aluno de Poesia Oswald de Andrade*, até as *Poemas Reunidas O. Andrade* (título que parodia certa sigla de Indústrias Reunidas...), o *lay-out* tipográfico das coletâneas oswaldianas sempre tivesse tido grande importância. Para isso contribuíram os desenhos da Tarsila e do próprio autor e os “achados” que são as capas: a do *Pau-Brasil*, uma bandeira brasileira com a divisa mudada para “Pau-Brasil; a do *Primeiro Caderno*, uma capa de caderno de curso primário, com florões inscritos dos nomes dos Estados brasileiros e outras garatujas infantis. As ilustrações de Oswald para este segundo livro ligam-se intimamente a seu contexto, e é uma pena que, numa edição de tiragem comercial como a presente, não se possa reproduzir integralmente o plano original dessa obra. O livro de poemas de Oswald participa da natureza do livro de imagens, do álbum de figuras, dos quadrinhos dos *comics*. Sua atualidade neste particular é espantosa. Ainda há pouco, o crítico inglês John Willett, do corpo redatorial de *The Times Literary Supplement*, fazendo um balanço das relações entre artes visuais (pintura, gráfica) e literatura, salientava<sup>41</sup>: “... parece que estamos no limiar de uma revolução no que respeita à maneira pela qual exprimimos nossos pensamentos”; estamos nos libertando das “limitações da prosa linear” e começando a aprender “como manipular a informação e a própria linguagem através de técnicas absolutamente novas”; estamos fadados a “desenvolver um modo me-

<sup>41</sup> “Art, letters and the arrangement of ideas”, duas conferências pronunciadas em The Slade School of Art, London University, 29-5 e 5-6-1965. MAURICE BLANCHOT, *Le Livre à Venir*, Gallimard, Paris, 1959 (em especial o capítulo sobre a teoria do livro de Mallarmé) e MICHEL BUTOR, *Répertoire II*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1964 (“Le livre comme objet”) são outros que se têm ocupado ultimamente do problema.



nos restrito de escrever livros e transmitir informações e nele o uso de símbolos e o *lay-out* bidimensional na página deverão desempenhar um papel importante”; “a nova acuidade pública para a imagética visual, que a televisão estimulou, significa que uma combinação de palavras e ilustrações é hoje congenial para o leitor”; “que aspecto irá ter o livro parcialmente diagramático do futuro, com sua linguagem condensada e sua exata colocação de palavras e proposições na página?”. Para chegar a estas considerações, Willett passara em revista as tendências da atual literatura de vanguarda, incluindo, ademais, um retrospecto das fontes históricas do fenômeno, tais como, de um lado, os exemplos mais recentes de poetas-pintores (Maiakóvski) e pintores-poetas (Klee), e, de outro, a tradição vitoriana de livros ilustrados (as estórias de Alice de Lewis Caroll), onde “o livro tornou-se impensável sem suas figuras”, isto sem esquecer as remotas origens da escrita pictográfica. No caso dos livros de estórias de Alice, podemos ensaiar uma explicação do problema em termos de teoria da informação: não se trata de ilustrações decorativas, mas de figuras intrinsecamente vinculadas ao processo informativo do texto, fornecendo assim uma co-informação no nível visual, solidária à mensagem verbal desse mesmo texto. O livro de poemas tal como o concebe Oswald — cuja imaginação visual o fez sempre um apaixonado da pintura (*Pau-Brasil* e seu desdobramento na *Antropofagia* estão ligados, respectivamente, a duas fases concomitantes da obra pictórica de Tarsila do Amaral) — integra-se nessa tradição, e, ao mesmo tempo, aponta decididamente para o futuro. O diário de *garçonnière* de Oswald-Miramar (1918-1919), cujos originais foram preservados, é talvez a primeira manifestação desse novo sentido de livro na biografia literária do autor do *Pau-Brasil* (trata-se de uma obra coletiva, constituída de anotações fragmentárias de Oswald e seus amigos, entremeadas de recortes de jornais e revistas, cartas, fotografias, bandeirinhas, etc.).

## VISUALIDADE E IMAGEM

Esta preocupação com a fisicalidade do livro corresponde, como resulta do que dissemos acima, a uma poesia de acen-

tuado pendor plástico. A “fanopéia” da teoria *imagista* de Ezra Pound (“the throwing of an image on the mind’s retina”), que Eliot disciplinou num sentido mais restrito de *simile concreto* com o seu “*objetive correlative*” (ou seja, a correlação entre uma emoção particular e um conjunto de objetos, uma situação, uma cadeia de eventos), está presente espontaneamente na poesia de Oswald. Basta lembrar uma composição como “*Bucólica*”, ou então comparar com estes versos famosos de Eliot:

*“When the evening is spread out against the sky  
Like a patient etherised upon a table”*  
(de *The Love Song of J. A. Prufrock*, 1917)

estes outros do poema “*Jardim da Luz*” do *Pau-Brasil*:

*Os repuxos desfalecem como velhos  
Nos lagos*

É que a poesia oswaldiana inclinava-se naturalmente a “dar precedência à imagem sobre a mensagem, ao plástico sobre o discursivo”, para nos valermos de uma fórmula que João Cabral de Melo Neto aplicou a Murilo Mendes. Se fizermos a análise mais meticulosa do processo de *signos icônicos* de um dos característicos poemas oswaldianos, o conhecido:

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

veremos que a articulação dos ícones (imagens) escapa da relação de tipo equacional do *simile*<sup>42</sup>, pois a *atitude metafórica*

<sup>42</sup> Na terminologia de DÁMASO ALONSO (*Ensayos sobre Poesia Española*. Revista de Occidente, Buenos Aires, 1946, pp. 39-46), poderíamos classificar o *simile* — base do “*correlativo objetivo*” — como um *tipo equacional primário*.

(que opera no plano da similaridade semântica) sofre a interferência da *atitude metonímica* (que age no plano da contigüidade sintática)<sup>43</sup>. Assim, o real transposto em imagens é, ademais, reordenado por nexos imprevistos, pelo mesmo processo de singularização com que, num quadro cubista, uma figura reduzida ao detalhe ampliado de um olho é avizinhada de uma carta de baralho ou do bojo de uma guitarra. Uma coisa toma o lugar sintático da outra, o efeito é tomado pela causa eficiente, a parte pelo todo etc. No poema transcrito podemos reconhecer desde logo um símile concreto (do tipo “correlativo objetivo” eliotiano): *simplicidade* (fruto do amor) = *largo de igreja*. Em seguida, ocorrem duas metonímias: *sino* (por repicar de sinos) e *lápiz* (por desenho de algo — objeto, pessoa ou mesmo sombra — feito a lápis; aqui a metonímia se deixa, por sua vez, metaforizar, pois há uma equação implícita entre a visão real de um largo de igreja vazio e silencioso — e, pois *simples*, e a visão ideal, gráfica, de um largo de igreja assim desenhado, do *croquis* de um largo de igreja onde nenhum traço de lápis preencha o vazio representado pelo branco do papel). O último verso retoma o “correlativo objetivo”, servindo-se dos lances concretos das metonímias intermediárias para evocar, através do contraste, a emoção abstrata (ausência de sensualidade); ou, numa equação com sinal negativo: cena sem vibrar de *sino*, paisagem sem toque de *lápiz* = *não sensualidade*. Donde finalmente, fechando o circuito, este esquema de primeiro grau, perturbado pelos cortes metonímicos: *amor puro* (que ensina simplicidade) = *amor de sensualidade*.

## VISUALIDADE E ESTRUTURA

Mas a visualidade na poesia oswaldiana não é apenas uma questão de imagem visual. Assim como ela se reflete, macro-

<sup>43</sup> A bipolarização *metonímia/metáfora* é uma tese do lingüista Roman Jakobson. Ver nosso estudo “Estilística Miramarina”, Suplemento Literário de *O Estado de São Paulo*, 24-10-1964. Republicado em *Metalinguagem*, Editora Vozes, 1967.

estruturalmente, no projeto do livro, ela também afeta os poemas isoladamente considerados. Queremos nos referir, desde logo, à maneira oswaldiana de cortar e aparar o poema como um produto industrial seriado, como uma peça estampada a máquina. À maneira de ordená-lo tirando partido de certas constantes fônicas:

*América do Sul*  
*América do Sol*  
*América do Sal*

— uma verdadeira tomada pré-concreta, onde, numa arquitetura justa, esgotam-se todas as possibilidades de diversificação semântica latentes num dado esquema de trocas vocálicas, o todo compondo um ideograma do subdesenvolvimento latino-americano, tropical e dependente de exportações de matérias-primas e produtos alimentares (trata-se da introdução a um poema satírico — “Hip! Hip! Hoover!”, de 1928, no qual é focalizada a visita ao Brasil de Herbert Clark Hoover, presidente dos EUA entre 1929-1933)<sup>44</sup>. Importa aqui chamar a atenção para a geometria sucinta, a objetividade câmara-na-mão de uma composição como:

longo da linha

*Coqueiros*  
*Aos dois*  
*Aos três*  
*Aos grupos*  
*Altos*  
*Baixos*

Ou para o movimento semântico-pendular, compassando a expectativa lírica, em:

<sup>44</sup> Poema destacado por Décio Pignatari já no seu primeiro manifesto: ‘Nova Poesia: Concreta’, 1956 (cf. AUGUSTO DE CAMPOS, DÉCIO PIGNATARI, HAROLDO DE CAMPOS, *Teoria da Poesia Concreta*, Edições Invenção, São Paulo, 1965, pp. 39-41).

relógio  
*As coisas são*  
*As coisas vêm*  
*As coisas vão*  
*As coisas*  
*Vão e vêm*  
*Não em vão*  
*As horas*  
*Vão e vêm*  
*Não em vão*

— exemplo de visualização de uma *estrutura dinâmica* (diferente, porque intrínseca ao poema, da pintura do movimento, da cinemática descritiva de tantos trabalhos — poéticos ou plásticos — do futurismo italiano). Finalmente, note-se como as intenções burlescas são enfatizadas pela disposição visual em “A Europa curvou-se ante o Brasil”, “Escola Berlites”, “Maturidade” (neste último, não só o texto habitual mas a disposição gráfica de um cartãozinho de participação de nascimento ao gosto comemorativo pequeno-burguês são ingredientes da paródia).

## VISUALIDADE E SINTESE

Compreende-se que o velho João Ribeiro, que se confessava um apaixonado dos livros de figura e do cinema<sup>45</sup> — nisto se mostrando agudamente um homem do século XX —, tenha tão bem entendido a poesia de Oswald de Andrade. Compreende-se que Roger Bastide tenha recorrido à pintura — e não por acaso à pintura extremamente despojada de Alfredo Volpi — para dar um equivalente do efeito do *Primeiro Caderno oswaldiano*, o livro de 1927 onde o poeta voluntariamente senta-se no banco da escola primária, sob as ordens da professora Poesia, para restituir-se e restituir-lhe a pureza da des-

<sup>45</sup> Cf. artigo citado na nota 11.

coberta infantil. “Poder-se-ia comparar esse caderno a certos quadros atuais que tentam ver a natureza através de uma alma de criança, e em especial às últimas tentativas de Volpi”<sup>46</sup>. Em Volpi, como em Oswald, há uma ingenuidade assumida, que coexiste, sem paradoxo, com a consciência crítica; em ambos a sabedoria do olho é tomada em conta<sup>47</sup>. É no *Primeiro Caderno* que surgem composições brevíssimas, como:

amor  
humor

(a primeira palavra funcionando como título e parte integrante da peça); eis aí o mais sintético poema da língua, tensão do músculo-linguagem, elementarismo contundente, ginástica para a mente entorpecida no vago, obra-prima do óbvio e do imediato atirada à face rotunda da retórica. Por este poema se mede, com tonturas de vertigem — dentro da luso-brasileira “tradição de tagarelas” de que fala Rodrigues Lapa<sup>48</sup> — até onde foi Oswald na sua radicalidade e como se distanciam dele, por este aspecto, mesmo as mais ousadas investidas de seu companheiro Mário de Andrade. A visualidade propôs o *equilíbrio geométrico* e a *síntese*, o discursivo escoou pelo branco da página como por um vazado de arquitetura. A informação estética passou a ser produto não de uma “alta temperatura informacional do texto” (entendida em termos de opulência léxica, de “riqueza vocabular”), mas, ao contrário, da “baixa” violenta dessa “temperatura” no compressor linguístico do *poema-minuto* oswaldiano. É ainda por essa via que o laborioso

<sup>46</sup> ROGER BASTIDE, *Poetas do Brasil* (“Bouquet de Poetas — II — Oswald de Andrade”) Editora Guaiara, Curitiba, s/data (1945?), p. 51.

<sup>47</sup> Murilo Mendes enquadra a pintura de Volpi num “contexto de redução ao essencial de elementos caóticos”, aliando-a à arquitetura brasileira na tarefa de “rarefação da retórica nativa” (“Volpi: do instinto à planificação”, no catálogo editado em 1963 pela Galeria de Arte da “Casa do Brasil”, Roma); no mesmo catálogo, Décio Pignatari define Volpi como “um Mondrian *trecentesco*”. E é possível também falar de uma linha Tarsila/Volpi.

<sup>48</sup> Expressão usada no prefácio a uma seleção de *Poesias* de Sá de Miranda, Editorial Organizações Ltda., Lisboa, 1942, p. XIII.

e elaborado torneamento de uma poesia de índole artesanal começa a ser substituído pela simplificação deliberada de uma nova poesia, de tipo industrial<sup>49</sup>.

### “PAU-BRASIL” E “VERDAMARELISMO”

Em 1927, dizia João Ribeiro a propósito do estilo inaugurado por Oswald: “Esse estilo de naturalidade selvagem possuía vida e solidez. Desde logo contaminou a antiga corporação dos materiais de Apolo. Começaram a imitá-lo com maior ou menor discrição. O *folclore*, as *crônicas* do descobrimento, a carta de Vaz de Caminha, foram escutados como oráculos que haviam emudecido”. Em 1928 acrescentava: “Escrevi de uma feita que os versos de Oswald de Andrade marcaram uma época na poesia nacional. O vaticínio era fácil e hoje o que mais me aborrece é a quantidade dos seus epígonos, nem sempre bem inspirados”<sup>50</sup>. Evidentemente que, sendo esta poesia “o ovo de Colombo”, na expressão feliz de Paulo Prado, prestava-se a diluições. Diluição, aliás, é seqüela indefectível de toda poesia de invenção. Caracteriza-se o processo diluidor pela acomodação blandiciosa do novo ao velho, sob a forma do meio-termo. Adicionando-se doses maciças de redundância ao núcleo original da informação, esta, provida de recheio expletivo, de matéria excipiente, passa a tornar-se aceitável para sensibilidades menos radicais. Em relação à poesia “pau-brasil”, a diluição veio por volta de 1926, com o nome de “Verdamarelismo”, depois “Escola da Anta”, sob a responsabilidade principal de Menotti del Picchia, Cassiano Ricardo e Plínio Salgado. O “Verdamarelismo” propunha-se combater os resquícios parisienses no “Pau-Brasil”, mas, na verdade, através deste expediente diversionista, capeado de nativismo, procurava escamotear o pesado tributo temático e estilístico

<sup>49</sup> Cf. nosso estudo “A Temperatura Informacional do Texto”, *op. cit.*, nota 44, pp. 143-146.

<sup>50</sup> Artigos citados nas notas 10 e 11.

que pagava às inovações oswaldianas<sup>51</sup>, das quais era um sucedâneo edulcorado, em pauta decorativa e superficial. Mescla de provincianismo recalcitrante com pretensões sobranceiras de revisão crítica, o “Verdamarelismo” traduzia, no fundo, um compromisso restaurador, sestroso, mas nem por isso menos identificável. Basta que se compare o manifesto “Nhengaçu Verde-Amarelo” de 1929<sup>52</sup> com os manifestos de Oswald. O jargão da plataforma da “Anta” é um decalque aguado e sem humor da escrita rápida, acionada a descargas elétricas, dos textos oswaldinos. O anarquismo revolucionário de Oswald vira, no documento “verdamarelo”, conservantismo prudente e cheio de indefinições (“Aceitamos todas as instituições conservadoras, pois é dentro delas mesmo que faremos a inevitável renovação do Brasil, como o fez, através de quatro séculos, a alma da nossa gente, através de todas as expressões históricas”). A visão do homem brasileiro na perspectiva da devoração é amornada num neo-indianismo de calungas em tecnicolor, pouco diferente, como grandiloquência vazia, do velho “porquemeufanismo” do Conde Afonso Celso (pense-se, por exemplo, no “gigantismo” caricatural do “Martim Cererê”). E aqui não releva considerar que as manifestações “verdamarelas” tenham eclodido entre o “Manifesto da Poesia Pau-Brasil” de 1924, e o “Manifesto Antropófago” de 1928, porque na realidade, para o olho crítico, estes dois textos oswaldianos formam uma peça única, o segundo estando contido fundamentalmente no primeiro<sup>53</sup>. Por outro lado, não é de admirar que esse “Verdamarelismo” e/ou “Anta”, com

<sup>51</sup> Com o trocadilho *antiparistase* (“antiparástase” ou “demonstração contrária”: figura que consiste em alegar que o acusado seria digno de louvor se praticasse o ato de que o acusam), Oswald ironizou a *mauvaise conscience* da “Escola da Anta”. Ver o delicioso panfleto “Antologia” (anti-“Anta”), publicado no *Jornal do Comércio*, São Paulo, 24-2-1927 (transcrito na revista *Invenção*, São Paulo, nº 4, dezembro, 64).

<sup>52</sup> Publicado no *Correio Paulistano*, em 17-5-1929. Transcrito na *Revista do Livro*, INL, MEC, nº 16, Rio de Janeiro, dezembro, 1959, pp. 198-202.

<sup>53</sup> ANTÔNIO CÂNDIDO e J. ADERALDO CASTELLO escrevem que, com o lançamento da Antropofagia, Oswald levou “às últimas conseqüências as posições assumidas no Manifesto Pau-Brasil” (*op. cit.*, nota 32 p. 65).



seu nacionalismo de matiz peculiar, tenha acabado por redundar no fascismo indígena: “Do grupo *verdamarelo* nascem o Integralismo e a Bandeira. E pronto”, — depõe enfático Cassiano Ricardo no epílogo de um artigo-balanço divulgado em 1939<sup>54</sup>.

## INDIANISMO ÀS AVESSAS

“Triste xenofobia que acabou numa macumba para turistas”, — eis como Oswald de Andrade define o ambíguo substitutivo “*verdamarelo*”<sup>55</sup>. A busca oswaldiana do primitivo, da elementaridade, nada tem a ver com o neo-indianismo ornamental e postizo dos partidários da “Anta”. Na sua derradeira série de artigos — “A Marcha das Utopias” — Oswald fornece-nos elementos que bem esclarecem este ponto. Primeiro, indigitando o “ufanismo” como “um dos males da nacionalidade” e localizando-o, exemplificativamente, em certa interpretação do “bandeirismo” à base de concepções esquemáticas tipo “raça de gigantes”<sup>56</sup>. Em seguida, lembrando uma frase do “Manifesto Antropófago”: “Contra o índio de tocheiro. O índio filho de Maria, afilhado de Catarina de Médicis e genro de D. Antônio Mariz”, para mostrar que seu “índio” nada tinha a ver com “os índios conformados e bonzinhos de cartão-postal e de lata de bolacha”<sup>57</sup>. O “índio” oswaldiano não era o “bom selvagem” de Rousseau, acalentado pelo Romantismo e, entre nós, “ninado pela suave contrafação de Alencar e Gonçalves Dias”. Tratava-se de um *indianismo às avessas*, inspirado no selvagem brasileiro de Montaigne (*Des Cannibales*), de um “mau selvagem”, portanto, a exercer sua crítica

<sup>54</sup> “Verdamarelisto”, em *RASM*, revista anual do Salão de Maio, nº 1, São Paulo, 1939.

<sup>55</sup> Trabalho citado na nota 36, p. 119.

<sup>56</sup> “A Marcha das Utopias”, VI, *O Estado de São Paulo*, 9-8-1953. (Oswald de Andrade, *A Marcha das Utopias*, Serviço de Documentação, MEC, Rio de Janeiro, 1966, p. 45).

<sup>57</sup> *Idem*, X (Conclusão), loc. cit., 27-9-1953. *Idem*, p. 109.

(devoração) desabusada contra as imposturas do civilizado<sup>58</sup>. O único precursor de Oswald, nesse sentido, parece ter sido o poeta maranhense Sousândrade (1832-1902), que se utilizou satírica e realisticamente de pretextos indianistas no episódio infernal “O Tatururema” de seu poema longo “O Guesa” (muito a propósito, Edgard Cavalheiro chamou-o, por isso mesmo, “O Antropófago do Romantismo”)<sup>59</sup>.

## LÍNGUA E LINGUAGEM

Oswald recorreu a uma sensibilidade primitiva (como fizeram os cubistas, inspirando-se nas geometrias elementares da arte negra) e a uma poética da concretude (“Somos concretistas”, lê-se no “Manifesto Antropófago”) para comensurar a literatura brasileira às novas necessidades de comunicação engendradas pela civilização técnica. Sua idéia antropofágica, repara Oliveira Bastos, não se encaminhava, como a da “Anta”, para uma literatura de “temas exóticos, de efeito turístico garantido”, mas vinculava-se à revolução tecnológica, ao “novo ciclo de *disponibilidade órfica*”, por ela provado<sup>60</sup>. Se há em Oswald uma reivindicação por uma “língua sem arcaísmos”, “natural e neológica”, pela matéria oral e fatural, pela “contribuição milionária de todos os erros”, esta não se esgota na alforria do português falado no Brasil, miscigenado

<sup>58</sup> Esta “apologia do papão indígena”, na expressão de ROGER BASTOS, ao influxo do “caráter internacional, ocidental, moderno, de São Paulo”, desborda da simples “renovação do indianismo”, colorindo-se “de freudismo ou de marxismo conforme a época” (*Brasil Terra de Contrastes*, tradução brasileira, São Paulo, Difusão Européia do Livro, 1959, p. 202).

<sup>59</sup> Em artigo publicado, com este título, no Suplemento Literário de *O Estado de São Paulo*, 10-11-1957.

<sup>60</sup> “Oswald de Andrade e a Antropofagia” (refutação de tese indianista de Cassiano Ricardo), Suplemento Dominical do *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 20-10-1957. Em *A Crise da Filosofia Messiânica*, Revista dos Tribunais, São Paulo, 1950, uma “cultura antropofágica” — do “homem natural tecnizado” — é oposta por Oswald de Andrade à “cultura messiânica”, patriarcal e privatística.

no trepidante caldeirão racial de São Paulo, da tutela dos puristas, que lhe queriam impor os estalões lusitanos da expressão castiça e lhe pretendiam embargar o acesso ao panteão reservado da literatura escrita. O roteiro oswaldiano tem mais longo alcance, maior conteúdo prospectivo. Oswald não se ensimesmou, não se deixou emurar no pseudoproblema de uma nova codificação gramatical para essa *língua brasileira*, mas, antes, sua luta por um idioma nosso livre e descontraído é apenas um aspecto de um programa mais aberto e mais conseqüente, e que só pode ser entendido em termos da tomada de consciência de um processo geral de atualização do sistema de comunicações posto em xeque pela revolução industrial (“Será esse o Brasileiro do século XXI?”, diz ele no prefácio joco-sério ao *Miramar*, perguntando-se sobre o destinatário de seu “trabalho de plasma de uma língua modernista”). Daí a pertinência de uma distinção de Décio Pignatari<sup>61</sup>, que gostaríamos de formular assim: o empreendimento oswaldiano, a uma análise rigorosa, projeta-se para o campo da *linguagem* — no sentido amplo em que são também manifestações da linguagem o cinema, a pintura, a diagramação do jornal, a selva de símbolos da urbe contemporânea, etc. —, para além da restrita esfera da *língua* (espécie verbal do gênero *linguagem*, da qual a *língua brasileira* ou o português do Brasil é apenas um fenômeno tópico). Do ponto de vista de uma sociologia da literatura, isto significa que a experiência oswaldiana acusa, no quadro da crise geral da linguagem suscitada pelos novos instrumentos de comunicação e reprodução da informação da era tecnológica, o momento brasileiro em que, a essa crise, se somava, singularizando-a, a fratura sócio-estrutural definidora das contradições de nosso país, daquele nosso “conflito fundamental”, ainda hoje não resolvido. Mas significa também, e este ponto é relevante, que Oswald não procurou imobilizar essa situação de trânsito, fluente, no estatuto coercitivo de uma nova sistematização lingüística — a *língua brasileira*, pronta e legitimada por regras (convertida por sua vez em modelo) —, projeto com que, a certa altura

<sup>61</sup> Artigo citado na nota 19. Pignatari distingue entre uma “linha da língua” (evolutiva) e uma “linha da linguagem” (revolucionária).

e em certa medida, Mário de Andrade chegou a sonhar, mas do qual, na prática, também se afastou<sup>62</sup>.

## OS POEMAS LONGOS

Na década de 40, na última fase de sua produção poética, Oswald escreveu poemas longos, ou o que se poderia denominar de poemas longos à maneira oswaldiana: séries de poemas curtos, montados ou justapostos ideogramicamente num todo maior, prescindindo freqüentemente de ligaduras explícitas. Trata-se do "Cântico dos Cânticos para Flauta e Violão" (1942) e de "O Escaravelho de Ouro" (1946).

## LIRISMO E PARTICIPAÇÃO

O "Cântico dos Cânticos" é um raro exemplo de fusão, de integração poética funcional do eu-lírico com o eu-coletivo ou participante<sup>63</sup>. Nele reaparece a experiência primeira do

<sup>62</sup> Ver a carta a Bandeira, de 1925 (*op. cit.*, p. 94, e a alusão à anunciada (e jamais escrita) *Gramatiquinha da Fala Brasileira* na carta de 23-12-1927 a Tristão de Ataíde (71 *Cartas*, cit., pp. 21-22). Mário afirmava que Oswald, no *Miramar*, não respeitara os "fenômenos psicológicos perfeitamente fixados e quase sempre inalteráveis" segundo os quais uma língua se forma, e por isso, ao invés da "língua brasileira", criara uma "linguagem que tudo abandona pela expressão, mesmo leis universais e básicas" (artigo citado na nota 21). Mas, no seu próprio *Macunaíma*, também não se encontra essa "língua brasileira" de consenso comum, senão, antes, um idioma artificial, compósito, de manipulação personalíssima.

<sup>63</sup> No artigo "Lirismo e Participação", Suplemento Literário de *O Estado de São Paulo*, 6-7-1963, comparamos este poema com a ("Carta a Tatiana Iákovleva" de Maiakóvski, da qual fizemos, em colaboração com Boris Schnaiderman, uma versão brasileira (*idem*, 29-9-1862). Republicado em *Metalinguagem*, cit.; a tradução do poema citado encontra-se em V. Maiakóvski, *Poemas*, Editora Tempo Brasileiro, Rio de Janeiro, 1967, pp. 113-117.

poeta, informando as seqüências de tomadas lírico-satíricas ou lírico-dramáticas, atravessadas pelo hábil aproveitamento do coloquial, da linguagem tabelioa, do clichê revitalizado. É um poema dedicado à celebração da mulher amada — poema do amor total, conquistado ao cabo de andanças e lutas, na maturidade da prática da vida — e também um poema de defesa intransigente e obstinada desse amor, contra tudo e contra todos, convenções ou pessoas, que a ele se opunham:

*E se ele vier  
Defenderei  
E se ela vier  
Defenderei  
E se eles vierem  
Defenderei  
E se elas vierem todas  
Numa guirlanda de flechas  
Defenderei  
Defenderei  
Defenderei*

O *pathos* amoroso alcança uma grande densidade justamente através do agudo despojamento. Estruturalmente, o “Cântico” se compõe de 15 fragmentos, titulados separadamente desde *oferta* até *encerramento e gran-finale* (como de norma em Oswald, os títulos acabam se integrando no corpo das respectivas seções do poema). O procedimento estilístico que parece ter maior incidência no “Cântico” é a técnica de repetições, seja o andamento anafórico e paralelístico, seja a simples reiteração topológica de palavras iguais ou parônimas. Aliás, se se pode identificar uma *célula rítmica* básica na construção sonora dos textos oswaldianos, esta será a repetição de tipo aliterativo (*coral caído, duro dorso*), agnominativo (*bonançosa bonança*) ou em eco (*mim/Alkmün*)<sup>64</sup>. À medida que o poema progride, a defesa da mulher amada se confunde

<sup>64</sup> Muitos serão os exemplos dessa natureza que se poderão colher na poesia e na prosa de Oswald, em abono de nossa hipótese.

com a defesa da humanidade (estamos em plena Segunda Guerra Mundial, nos dias sombrios da agressão nazi-fascista):

*Eles querem matar todo amor  
Corromper o pólo  
Estancar a sede que eu tenho doutro ser*

.....

*Atira  
Atira  
Resiste  
Defende  
De pé  
De pé  
De pé  
O futuro será de toda a humanidade*

No *gran-finale*, depois de um breve epitalâmio (*himeneu*), cuja sedução nasce do arranjo inusitado de frases triviais, indicativas de operações cotidianas; depois de *black-out*, rodízio apocalíptico, entremeado de imagens fálicas e bélicas, onde ocorre uma transposição do tema amoroso para o social através do jogo paronomástico entre *sereias*, nas suas duas acepções, e *searas*:

*Da podridão  
As sereias  
Anunciarão as searas*

— no *gran-finale* o poeta alcança a pacificação e o momento de plenitude amorosa:

*Viveremos  
O corsário e o porto  
Eu para você  
Você para mim  
Maria Antonieta d'Alkmin*

E é neste final-trégua que se imbrica, avassaladora, sem solução de continuidade, como um *shot* seguido a outro numa

“montagem de atrações” do cinema à Eisenstein — como as imagens das vítimas da catástrofe atômica aliadas às tomadas do enlace amoroso em *Hiroshima, mon amour* de Resnais —, a visão do cerco e afinal da resistência e da vitória de Stalingrado, cuja epopéia o poeta de longe acompanhava, num mesmo frêmito, enquanto vivia sua experiência amorosa culminante:

*Para lá da vida imediata  
Das tripulações de trincheira  
Que hoje comigo  
Com meus amigos redivivos  
Escutam os assombrados  
Brados de vitória  
De Stalingrado*

No nível estrutural, estes dois fragmentos derradeiros do “Cântico” estão entrelaçados por aquela projeção, na camada sonora, da técnica de repetições que, na dimensão sintático-semântica, constitui a tônica estilística do poema: *mim* repercute em *Alkmin*, assim como *brados* ressoa em *assombrados* e ricocheteia, toantemente, em *Stalingrado*. O encadeamento de motivos — a telescopagem do eu-lírico e do eu-participante, da vivência amorosa e da convivência política — se opera não por um pacto exterior, mas por dentro, na textura mesma da linguagem, o que lhe confere uma singular eficácia. Lendo este “Cântico”, compreende-se que, para Oswald, o conteúdo participante era indelével da elaboração formal. Num debate com Rossini Camargo Guarnieri, registrado por Mário da Silva Brito<sup>65</sup>, rebatendo a tese de que há uma poesia que é entendida imediatamente pelo povo e outra que a ela se opõe, nefelibata e egoísta, Oswald sustentava: “É preciso dar cultura à massa”, “a melhor poesia atinge o povo pela exegese”; e mais, num jogo de palavras carregado de significado: “a massa ainda comerá o biscoito fino que

<sup>65</sup> “Mesa-redonda ou diálogo?” *Jornal de Notícias*, São Paulo, 30-10-1949.

fabrico". Estas concepções têm muitos pontos em comum com as de Maiakóvski sobre o mesmo problema, expostas num texto de 1928, "Os operários e os camponeses não vos compreendem"<sup>66</sup>. É também basicamente a mesma posição de Brecht, quando afirma que os novos conteúdos exigem novas formas, e que a desastrosa separação entre forma e conteúdo ocorre tanto com a imposição de formas novas a conteúdos velhos, como com a sujeição de conteúdos novos a formas peremptas<sup>67</sup>.

### "O ESCARAVELHO DE OURO"

Do mesmo canteiro de trabalho que deu o "Cântico dos Cânticos para Flauta e Violão" sai "O Escaravelho de Ouro", cujo título contém uma evidente alusão ao inseto criptográfico do célebre conto de Edgar Allan Poe. É uma espécie de mensagem cifrada do poeta quase sexagenário à filha criança do seu último casamento. Dirigindo-se a ela, o poeta procura adivinhar-lhe o futuro à luz de sua própria experiência de vida ("Abandonarás pai e mãe / Pelo tênis de bordo"... "Correrá atrás da mentira / O anjo de pernas curtas"), mas, no fundo, retorna sobre si mesmo, faz o seu memorial de poeta "compromissado com a liberdade", meditando sobre a marginalização do artista num mundo dominado por valorações mercantilistas e esquemas dogmáticos ("Ninguém quis comprar o poeta"; "Venceu o sistema de Babilônia / É o garção de costeleta"). O poema se transforma num registro onírico, tocado aqui pela imagética surrealista, mas a fragmentação típica de Oswald contém o desgarré discursivo e o rasgo satírico providencia um constante anticlímax à emoção:

<sup>66</sup> Tradução francesa em *Gorki, Maiakóvski et le métier littéraire*, Recherches Soviétiques. Cahier, 7, Éditions de la Nouvelle Critique, Paris, 1957, pp. 123-130.

<sup>67</sup> "Formalismus und Neue Formen", *op. cit.* na nota 18, p. 47.



promontório  
Que há por aí?  
Amor  
Chuvas ao longe  
Jogo  
Mormaço  
Mentira  
Radar

(“Há em mim um desejo de limpeza e de expurgo que não dirime as cataratas de meu universo interior”, proclamaria Oswald no seu discurso jubilar, apanhando o problema pela outra ponta)<sup>68</sup>. Este poema, travado de desencanto, assinala bem a crise ideológica que começou em Oswald por volta de 45, após o ativismo iniciado nos anos 30. Documento teórico dela será a tese “A Crise da Filosofia Messiânica”, de 1950, onde Oswald procede à revisão dos messianismos (entre os quais inclui o marxismo institucionalizado), sob o influxo do anarquismo antropofágico, reencontrado e tingido agora de sartriano existencialismo.

## POESIA OU TEXTO

A obra poética de Oswald de Andrade tem sido e continua sendo objeto da negação de muitos. Até mesmo um Manuel Bandeira, o decano do nosso Modernismo — e o poeta da oswaldiana “Balada das Três Mulheres do Sabonete Araxá” — deixa, surpreendentemente, de representá-la no corpo principal de sua *Apresentação da Poesia Brasileira*<sup>69</sup>, sob a alegação, pouco consistente, de que Oswald teria feito poesia “menos

<sup>68</sup> Citado na nota 21.

<sup>69</sup> MANUEL BANDEIRA, *Apresentação da Poesia Brasileira*, 3ª edição atualizada, Livraria Editora da Casa do Estudante do Brasil, Rio de Janeiro, 1957, pp. 137-140.

por verdadeira inspiração do que para indicar novos caminhos”, de que os poemas oswaldianos seriam “versos de um romancista em férias, de um homem muito preocupado com os problemas de sua terra e do mundo, mas, por avesso à eloquência indignada ou ao sentimentalismo, exprimindo-se ironicamente, como se estivesse a brincar”. Por estas considerações verifica-se que, mesmo perante observadores qualificados, essa poesia não perdeu sua contundência, fruto de sua radicalidade. Desidentificou-se tão violentamente do que se convencionava chamar poesia ou “inspiração poética” em seu tempo e mesmo nos anos sucessivos ao Modernismo heróico, que se torna difícil, para muitos, tomá-la a sério como poesia. Seria mister, para tanto, uma prévia purga de preconceitos arraigados e padrões embaraçantes, uma revisão também radical da visão e das reações semânticas a ela usualmente condicionadas. A este ato de humildade e coragem muitos não estavam e não estão dispostos. De outro lado, a poesia de Oswald de Andrade arrosta com um prejuízo de natureza diferente, talvez ainda mais fundo. Aquele contra o qual nos adverte Max Bense: “... observa-se no trato diário com que satisfação cada cidadão interpreta a imutabilidade de sua linguagem no sentido da estabilidade do seu mundo. A desconfiança contra os experimentos na esfera inteligível tem, portanto, origens sociais. É a desconfiança da classe, que não gosta de ver em perigo sua hierarquia, seus distintivos, seus emblemas. Nem sequer no domínio da língua que se fala”<sup>70</sup>. Chamá-la poesia ou não, porém, não é o essencial. Na verdade, esta poesia (como a prosa oswaldiana, a ela tão intrinsecamente ligada) desborda dos cedíços compartimentos dos denominados “gêneros literários”, evoluindo para uma idéia mais válida e mais atual de *texto*: informação estética materializada num sistema de signos dotado de autonomia e coerência, avaliável por seu teor de originalidade (no sentido de imprevisibilidade estatística), — idéia para a qual marcham também toda uma série de manifestações contemporâneas, da nova poesia ao novo romance.

<sup>70</sup> MAX BENSE, *Rationalismus und Sensibilität*, Agis Verlag, Krefeld und Baden-Baden, 1956, p. 9.

## FUNÇÃO DA CRÍTICA

Qual o propósito desta introdução, que ultrapassou o marco que lhe estava reservado, exigindo-se mais longa do que imagináramos? Qual, em fim de contas, a função da crítica perante um legado poético como este de Oswald de Andrade? “A crítica” — responde-nos Roland Barthes<sup>71</sup> — “não é uma homenagem à verdade do passado, ou à verdade do *outro*, ela é construção do inteligível de nosso tempo” (...) “A atividade crítica ajuda, simultânea e dialeticamente, a decifrar e a constituir (...) uma forma geral, que seria o inteligível mesmo que nosso tempo dá às coisas”. Diante de uma poesia como a de Oswald de Andrade, cujo mundo de signos, qual uma formação de cristais articulada sob a água, apenas oferece à percepção de superfície as suas cristas, não temos dúvida de que a função da crítica será, precisamente, reconstituir (ou constituir), à luz e com os instrumentos de nosso tempo, essa *inteligibilidade*, incorporando à visível a face não visível do sistema, a qual, por não se dar à primeira abordagem, nem por isto é menos real, menos tangível, menos portadora de existência; configurando a estrutura-lastro, não ostensiva mas virtualmente presente desse idioma poético rarefeito, que, sobre ela, apoiando-se nela, ergue suas palavras ou frases-ilhas, para aflorar contido e lacunar, conciso e descontínuo, ao branco do papel. E isto em modo dialético, sem por sua vez, nesta empresa de reconstituição, de convergência inteligível do aparente e do não-aparente, afetar a linha de flutuação do sistema, destruir-lhe o frágil equilíbrio cristalino, que lhe confere seu ser e sua singularidade. Se esta introdução tiver conseguido algo nesse sentido, terá conquistado sua necessidade.

<sup>71</sup> ROLAN BARTHES, *Essais Critiques*, Aux Éditions du Seuil, Paris, 1964, pp. 257 e 272. Tradução brasileira no vol. *Crítica e Verdade*, Editora Perspectiva, São Paulo, 1970.



## Nota Sobre o Texto da Edição de 1966

HAROLDO DE CAMPOS

Esta edição das *Poesias Reunidas* de Oswald de Andrade foi compilada com base nas seguintes fontes:

— *Pau-Brasil*. Cancioneiro de Oswald de Andrade, prefaciado por Paulo Prado, iluminado por Tarsila, 1925. Impresso pelo “Sans Pareil” de Paris — 37, Avenue Kléber.

— *Primeiro Caderno do Aluno de Poesia Oswald de Andrade*. Capa de Tarsila, desenhos do autor. Cólófon: “Este livro, de que se tiraram 299 exemplares em papel ordinário (numerotados aliás de 2<sup>a</sup> a 300) e um exemplar de luxo para Tarsila, acabou de se imprimir em São Paulo, no dia 25 de abril de 1927, na Tipografia da Rua Santo Antônio, nº 19, quase em frente a uma casa onde morou o poeta”.

— *Poesias Reunidas O. Andrade*. Contém os dois livros anteriores e mais *Cântico dos Cânticos para Flauta e Violão* (ilustrado por Lasar Segal) e *Poemas Menores*. Impresso pela Empresa Gráfica da “Revista dos Tribunais” para Edições Gaveta, São Paulo, janeiro de 1945.

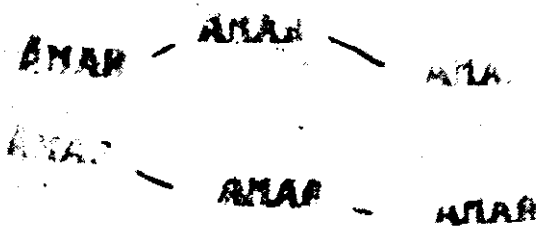
— *O Escaravelho de Ouro*, “in” *Revista Acadêmica*, nº 68, ano XII, Rio de Janeiro, julho de 1947.

O texto do *Pau-Brasil* e do *Primeiro Caderno* foi fixado confrontando-se as duas edições de cada um deles acima referidas. Indicamos as principais divergências e variantes. O *Primeiro Caderno* trazia, originalmente, uma inscrição (“homagem a Júlio Prestes”) e várias dedicatórias em poemas isolados, que não foram mantidas na edição de 45 e aqui também não figuram. Apenas algumas das ilustrações de Tarsila e do autor foram reproduzidas no presente volume.

São Paulo, novembro de 1965.

# Poesias Reunidas

Ocupação de Aubry-le-Château pelos franceses - alemães  
 e americanos. A distribuição de Honore se estende: a direita  
 ... para os americanos.



é a divisa do

Mira**MAR**

Que mira o Miramar?

Mirar**MAR**

Miramar

Poema carimbo, composição de Oswald de Andrade (Miramar) e Inácio Ferreira da Costa (Ferrignac ou Ventania). O texto na parte superior é deste último. Cf. p. 109 do *Perfeito Cozinheiro das Almas deste Mundo* (diário de garçonnière), 1918-1919. Data: 27 de julho de 1918.



# Pau-Brasil



## Poesia Pau-Brasil

PAULO PRADO

*A poesia "pau-brasil" é o ovo de Colombo — esse ovo, como dizia um inventor meu amigo, em que ninguém acreditava e acabou enriquecendo o genovês. Oswald de Andrade, numa viagem a Paris, do alto de um atelier da Place Clichy — umbigo do mundo — descobriu, deslumbrado, a sua própria terra. A volta à pátria confirmou, no encantamento das descobertas manuelinas, a revelação surpreendente de que o Brasil existia. Esse fato, de que alguns já desconfiavam, abriu seus olhos à visão radiosa de um mundo novo, inexplorado e misterioso. Estava criada a poesia "pau-brasil".*

*Já tardava essa tentativa de renovar os modos de expressão e fontes inspiradoras do sentimento poético brasileiro, há mais de um século soterrado sob o peso livresco das idéias de importação. Um dos aspectos curiosos da vida intelectual do Brasil é esse da literatura propriamente dita, ter evoluído acompanhando de longe os grandes movimentos da arte e do pensamento europeus, enquanto a poesia se imobilizou no tomismo dos modelos clássicos e românticos, repetindo com en-*

*fadonha monotonia, as mesmas rimas, metáforas, ritmos e alegorias. Veio-lhe sobretudo o retardo no crescimento do mal romântico que, ao nascer da nossa nacionalidade, infeccionou tão profundamente a tudo e a todos. Com a partida para fora da colônia do lenço de alcobaça e da caixa de rapé de D. João VI, emigraram por largo tempo deste país o bom senso terra-a-terra e a visão clara e burguesa das coisas e dos homens.*

*Em política o chamado "grito do Ipiranga" inaugurou a deformação da realidade de que ainda não nos libertamos e nos faz viver num como sonho de que só nos acordará alguma catástrofe benfeitora. Em literatura, nenhuma outra influência poderia ser mais deletéria para o espírito nacional. Desde o aparecimento dos Suspiros poéticos e Saudades, de Gonçalves de Magalhães, que os nossos poetas e escritores, até os claros dias de hoje, têm bebido inspirações no crânio humano cheio de bourgogne com que se embebedava Childe Harold nas orgias de Newstead. O lirismo puro, simples e ingênuo, como um canto de pássaro, só o exprimiram talvez dois poetas quase desprezados — um, Casimiro de Abreu, relegado à admiração das melindrosas provincianas e caixeiros apaixonados; outro, Catulo Cearense, trovador sertanejo, que a mania literária já envenenou. Foram esses, melancólicos, desalinhados e sinceros, os dois únicos intérpretes do ritmo profundo e íntimo da Raça, como Ronsard e Musset na França, Moeriken e Uhland na Alemanha, Chaucer e Burns na Inglaterra, e Whitman nos Estados Unidos. Os outros são lusitanos, franceses, espanhóis, ingleses e alemães, versificando numa língua estranha que é o português de Portugal, esbanjando talento e mesmo gênio num desperdício lamentável e nacional.*

#### *O verso clássico:*

*Sur des pensers nouveaux, faisons des vers' antiques está também errado. Não só mudaram as idéias inspiradoras da poesia, como também os moldes em que ela se encerra. Encaiçar na rigidez de um soneto todo o baralhamento da vida moderna é absurdo e ridículo. Descrever com palavras laboriosamente extraídas dos clássicos portugueses e desentranhadas dos velhos dicionários, o pluralismo cinemático de nossa época, é um anacronismo chocante, como se encontrássemos num Ford*

um tricórnio sobre uma cabeça empoada, ou num torpedó a alta gravata de um dândi do tempo de Brummel. Outros tempos, outros poetas, outros versos. Como Nietzsche, todos exigimos que nos cantem um canto novo.

A poesia "pau-brasil" é, entre nós, o primeiro esforço organizado para a libertação do verso brasileiro. Na mocidade culta e ardente de nossos dias, já outros iniciaram, com escândalo e sucesso, a campanha de liberdade e de arte pura e viva, que é a condição indispensável para a existência de uma literatura nacional. Um período de construção criadora sucede agora às lutas da época de destruição revolucionária, das "palavras em liberdade". Nessa evolução e com os característicos de suas individualidades, destacam-se os nomes já consagrados de Ronald de Carvalho, Mário de Andrade e Guilherme de Almeida, não falando nos rapazes do grupo paulista, modesto e heróico.

O manifesto de Oswald, porém, dizendo ao público o que muitos aqui sabem e praticam, tem o mérito de dar uma disciplina às tentativas esparsas e hesitantes. Poesia "pau-brasil". Designação pitoresca, incisiva e caricatural, como foi a do confetismo e fauvismo para os neo-impressionistas da pintura, ou a do cubismo nestes últimos quinze anos. É um epíteto que nasce com todas as promessas de viabilidade.

A mais bela inspiração e a mais fecunda encontra a poesia "pau-brasil" na afirmação desse nacionalismo que deve romper os laços que nos amarram desde o nascimento à velha Europa, decadente e esgotada. Em nossa história já uma vez surgiu esse sentimento agressivo, nos tempos turbados da revolução de 93, quando "pau-brasil" era o jacobinismo dos Tiradentes de Floriano. Sejamos agora de novo, no cumprimento de uma missão étnica e protetora, jacobinamente brasileiros. Libertemo-nos das influências nefastas das velhas civilizações em decadência. Do novo movimento deve surgir, fixada, a nova língua brasileira, que será como esse "Amerenglish" que citava o Times referindo-se aos Estados Unidos. Será a reabilitação do nosso falar quotidiano, sermo plebeius que o pedantismo dos gramáticos tem querido eliminar da língua escrita.

Esperemos também que a poesia "pau-brasil" extermine de vez um dos grandes males da raça — o mal da eloquência

*balofa e roçagante. Nesta época apressada de rápidas realizações a tendência é toda para a expressão rude e nua da sensação e do sentimento, numa sinceridade total e sintética.*

“Le poète japonais  
Essuie son couteau:  
Cette fois l'éloquence est morte.”

*diz o haikai japonês, na sua concisão lapidar. Grande dia esse para as letras brasileiras. Obter, em comprimidos, minutos de poesia. Interromper o balanço das belas frases sonoras e ocas, melopéia que nos aproxima, na sua primitividade, do canto erótico dos pássaros e dos insetos. Fugir também do dinamismo retumbante das modas em atraso que aqui aportam, como o futurismo italiano, doze anos depois do seu aparecimento, decrépitas e tresandando a naftalina. Nada mais nocivo para a livre expansão do pensamento meramente nacional do que a importação, como novidade, dessas fórmulas exóticas, que envelhecem e murcham num abrir e fechar de olhos, nos cafés literários e nos cabarés de Paris, Roma ou Berlim. Deus nos livre desse esnobismo rastacuérico, de todos os “ismos” parasitas das idéias novas, e sobretudo das duas inimigas do verdadeiro sentimento poético — a Literatura e a Filosofia. A nova poesia não será nem pintura, nem escultura, nem romance. Simplesmente poesia com P grande, brotando do solo natal, inconsciente. Como um planta.*

*O manifesto que Oswald de Andrade publica encontrará nos que lêem (essa ínfima minoria) escárnio, indignação e mais que tudo — incompreensão. Nada mais natural e mais razoável: está certo. O grupo que se opõe a qualquer idéia nova, a qualquer mudança no ramerrão das opiniões correntes é sempre o mesmo: é o que vaiou o Hernani de Victor Hugo, o que condenou nos tribunais Flaubert e Baudelaire, é o que pateou Wagner, escarneceu de Mallarmé e injuriou Rimbaud. Foi esse espírito retrógrado que fechou o Salon oficial aos quadros de Cézanne, para o qual Millerand pede hoje as honras do Panthéon; foi inspirado por ele que se recusou uma praça de Paris para o Balzac de Rodin. É o grupo dos novos-ricos da Arte, dos empregados públicos da literatura, Acadêmicos de fardão,*

*Gênios das províncias, Poetas do "Diário Oficial". Esses defendem as suas posições, pertencem à maçonaria da Camaradagem, mais fechada que a da política; agarram-se às tábuas desconjuntadas das suas reputações: são os bonzos dos templos consagrados, os santos das capelinhas literárias. Outros, são a massa gregária dos que não compreendem, na inocência da sua curteza, ou no afastamento forçado das coisas do espírito. Destes falava Rémy de Gourmont quando se referia a "ceux qui ne comprennent pas". Deixemo-los em paz, no seu contentamento obtuso de pedra bruta, ou de muro de taipa, inabalável e empoeirado.*

*Para o glu-glu desses perus de roda, só há duas respostas: ou a alegre combatividade dos moços, a verve dos entusiasmos triunfantes, ou para o ceticismo e o aquoibonismo dos já descrentes e cansados, o refúgio de que falava o mesmo Gourmont, no Silêncio das Torres (das Torres de marfim, como se dizia).*

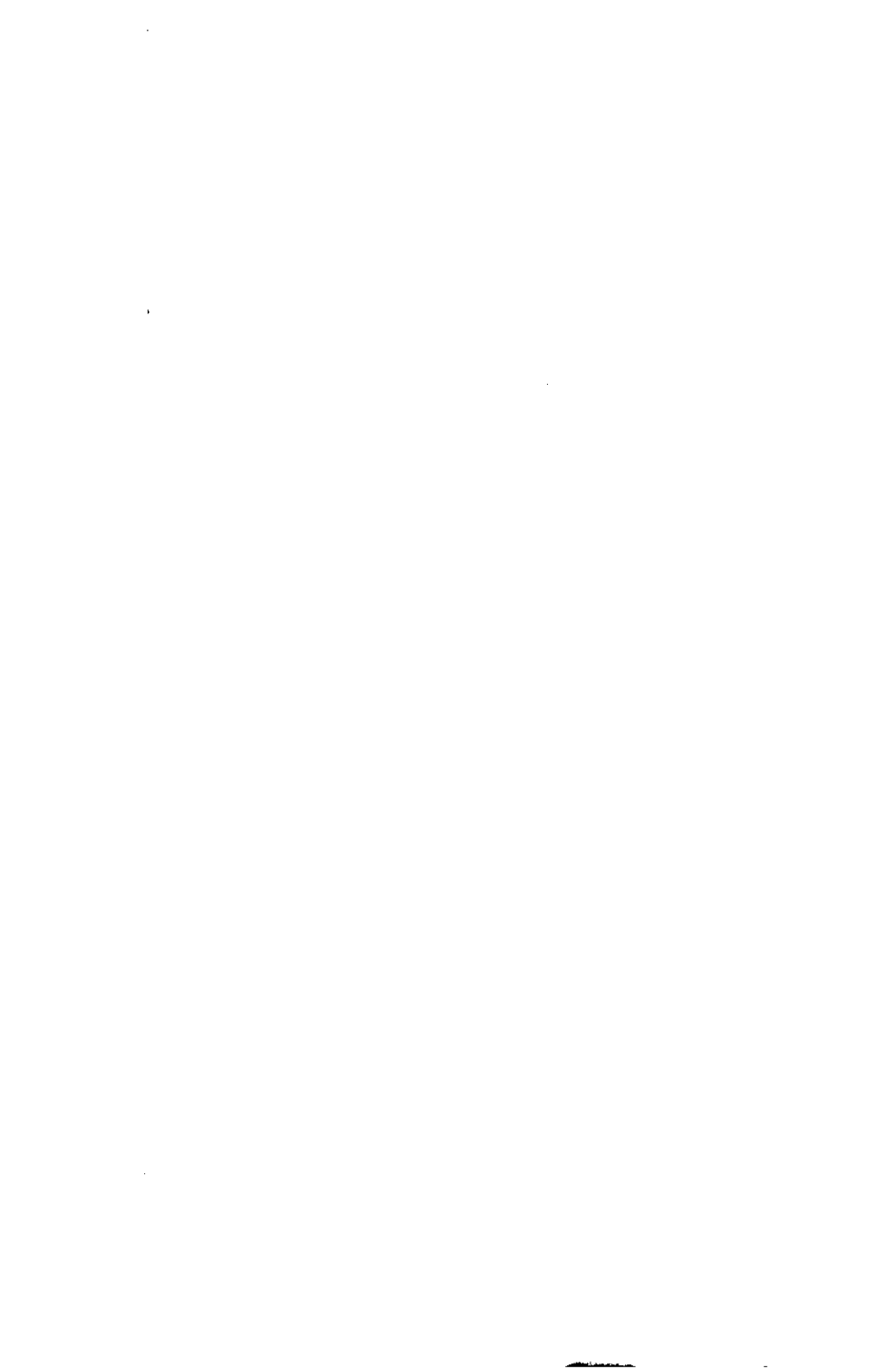
*Maio, 1924.*





por ocasião da  
descoberta do brasil\*

\* Na edição original estava: "A Blaise Cendrars por ocasião da descoberta do Brasil".



*escapulário*

No Pão de Açúcar

De Cada Dia

Dai-nos Senhor

A Poesia

De Cada Dia

falação.\*

O Cabralismo. A civilização dos donatários. A Quêrê e a Exportação.

O Carnaval. O Sertão e a Favela. Pau-Brasil. Bárba nosso.

A formação étnica rica. A riqueza vegetal. O minério cozinha. O vatapá, o ouro e a dança.

Toda a história da Penetração e a história comercial América. Pau-Brasil.

Conta a fatalidade do primeiro branco aportado e dando diplomaticamente as selvas selvagens. Citando V. lio para tupiniquins. O bacharel.

País de dores anônimas. De doutores anônimos. Sociedade de naufragos eruditos.

Donde a nunca exportação de poesia. A poesia emaranhada na cultura. Nos sípós das metrificações.

Século XX. Um estouro nos aprendimentos. Os homens que sabiam tudo se deformaram como babéis de borracha. Inventaram de enciclopedismo.

A poesia para os poetas. Alegria da ignorância que cobre. Pedr'Álvares.

Uma sugestão de Blaise Cendrars: — Tendes as locos vas cheias, ides partir. Um negro gira a manivela do de

\* Este poema-programa é uma redução, com alterações, do "Manifesto da Poesia Pau-Brasil", publicado no *Correio da Manhã*, 18-3-1924. Mostra como Oswald de Andrade não distinguia entre linguagem da nação e linguagem da crítica — entre linguagem-objeto e meta-linguagem — nos seus manifestos modernistas. As fronteiras entre poesia e prosa são aqui também abolidas.

rotativo em que estais. O menor descuido vos fará partir na direção oposta ao vosso destino.

Contra o gabinetismo, a palmilhação dos climas.

A língua sem arcaísmos. Sem erudição. Natural e neológica. A contribuição milionária de todos os erros.

Passara-se do naturalismo à pirogravura doméstica e à kodak excursionista.

Todas as meninas prendadas. Virtuoses de piano de manivela.

As procissões saíram do bojo das fábricas.

Foi preciso desmanchar. A deformação através do impressionismo e do símbolo. O lirismo em folha. A apresentação dos materiais.

A coincidência da primeira construção brasileira no movimento de reconstrução geral. Poesia Pau-Brasil.

Contra a argúcia naturalista, a síntese. Contra a cópia, a invenção e a surpresa.

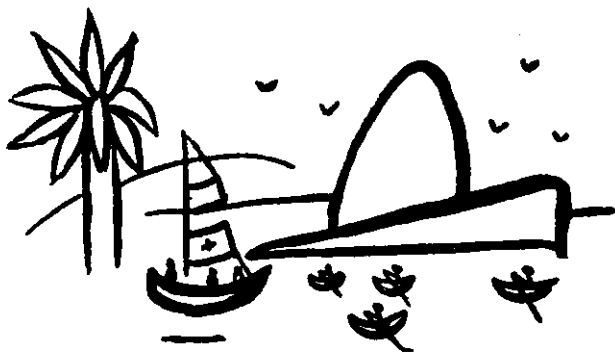
Uma perspectiva de outra ordem que a visual. O correspondente ao milagre físico em arte. Estrelas fechadas nos negativos fotográficos.

E a sábia preguiça solar. A reza. A energia silenciosa. A hospitalidade.

Bárbaros, pitorescos e crédulos. Pau-Brasil. A floresta e a escola. A cozinha, o minério e a dança. A vegetação. Pau-Brasil.



# História do Brasil



## PERO VAZ CAMINHA

### *a descoberta*

Seguimos nosso caminho por este mar de longo  
Até a oitava da Páscoa  
Topamos aves  
E houve vista de terra

### *os selvagens*

Mostraram-lhes uma galinha  
Quase haviam medo dela  
E não queriam por a mão  
E depois a tomaram como espantados

### *primeiro chá*

Depois de dançarem  
Diogo Dias  
Fez o salto real

### *as meninas da gare*

Eram três ou quatro moças bem moças e bem gentis  
Com cabelos mui pretos pelas espáduas  
E suas vergonhas tão altas e tão saradinhas  
Que de nós as muito bem olharmos  
Não tínhamos nenhuma vergonha



## G A N D A V O

### *hospedagem*

Porque a mesma terra he tal \*  
E tam favorável aos que vam buscar  
Que a todos agazalha e convida

### *corografia*

Tem a forma de hua harpa  
Confina com as altíssimas terras dos Andes  
E faldas do Peru \*\*  
As quais são tão soberbas em cima da terra  
Que se diz terem as aves trabalho em as passar

### *salubridade*

O ser ella tam salutífera e livre de enfermidades  
Procede dos ventos que cruzam nella  
E como todos procedem da parte do mar  
Vem tam puros e coados  
Que nam somente nam danam  
Mas recream e accrescentam a vida do homem

\* Neste e em outros passos, mantivemos a grafia arcaica transposta por Oswald de Andrade com função estética.

\*\* Seguimos a grafia de 45. Na edição, lê-se "fraldas".

*sistema hidrográfico*

As fontes que há na terra sam infinitas  
Cujas águas fazem crescer a muytos e muy grandes rios  
Que por esta costa  
Assi da banda do Norte como do Oriente  
Entram no mar oceano

*país do ouro*

Todos têm remédio de vida  
E nenhum pobre anda pelas portas  
A mendigar como nestes Reinos

*natureza morta*

A esta fruita chamam Ananazes  
Depois que sam maduras têm un cheiro muy suave  
E come-se aparados feitos em talhada  
E assi fazem os moradores por elle mais  
E os têm em mayor estima  
Que outro nenhum pomo que aja na terra

*riquezas naturais*

Muitos metaes pepinos romans e figos  
De muitas castas  
Cidras limões e laranjas  
Uma infinidade  
Muitas cannas daçucro  
Infinito algodam  
Também há muito paobrasil  
Nestas capitánias

*festa da raça*

Hu certo animal se acha também nestas partes  
A que chamam Preguiça  
Tem hua guedelha grande no toutiço  
E se move com passos tam vagorosos  
Que ainda que ande quinze dias aturado  
Não vencerá a distância de hu tiro de pedra

## O CAPUCHINHO CLAUDE D'ABBEVILLE

### *a moda*

Les femmes n'ont point la lèvre percée  
Mais en récompense  
Elles ont les oreilles trouées  
Et elles s'estiment aussi braves  
Avec des rouleaux de bois dedans les trous  
Que font les dames de pardeça  
Avec leurs grosses et riches diamants

### *ca e lá*

Cette coustume de marcher nud  
Est merveilleusement difforme et deshonneste  
N'estant peut estre si dangereuse  
Ni si attrayante  
Que les nouvelles inventions  
Des dames de pardeça  
Qui ruinent plus d'âmes  
Que ne le font les filles indiennes

### *o país*

Il y a une fontaine  
Au beau milieu  
Particulière en beauté  
Et en bonté

Des eaux vives et très claires  
Rejaillissent dicelle  
Et ruissellent dedans la mer  
Estant environnée  
De palmiers guyacs myrtes  
Sur lesquels  
On voit souvent  
Des monnes et guenons

## FREI VICENTE DO SALVADOR

### *paisagem*

Cultivam-se palmares de cocos grandes  
Principalmente à vista do mar

### *as aves*

Há águias de sertão  
E emas tão grandes como as de África  
Umaz brancas e outras malhadas de negro  
Que com uma asa levantada ao alto  
Ao modo de vela latina  
Correm com o vento

### *amor de inimiga*

Posto que alguma  
Pelo amor que lhe tem  
Solta também o preso  
E se vae com elle pera suas terras

### *prosperidade de são paulo*

Ao redor desta vila  
Estão quatro aldeias de gentio amigo  
Que os padres da Companhia doutrinam  
Fora outro muito  
Que cada dia desce do sertão

FERNÃO DIAS PAES

*carta*

Partirei  
com quarenta homens brancos afora eu  
E meu filho  
E quatro tropas de mossos meus  
Gente escoteyra com pólvora e chumbo

Vossa Senhoria  
Deve considerar que este descobrimento  
É o de maior consideração  
Em rasam do muyto rendimento  
E também esmeraldas

## FREI MANOEL CALADO

### *civilização pernambucana*

As mulheres andam tão louças  
E tão custosas  
Que não se contentam com os tafetás  
São tantas as jóias com que se adornam  
Que parecem chovidas em suas cabeças e gargantas  
As pérolas rubis e diamantes  
Tudo são delícias  
Não parece esta terra senão um retrato  
Do terreal paraíso



J.M.P.S.  
(da cidade do porto)

*vício na fala*

Para dizerem milho dizem mio  
Para melhor dizem mió  
Para pior pió  
Para telha dizem teia  
Para telhado dizem teiado \*  
E vão fazendo telhados

\* Nas duas edições lê-se, talvez por um lapso tipográfico, "teado"  
A deformação corriqueira "teiado" pareceu-nos melhor corresponder à  
intenção do autor.

## PRÍNCIPE DOM PEDRO

### *carta ao patriarca*

Tendo pensamenteado toda a noite  
Assentei passar revista aos Granadeiros  
Assim se os enxergar esta tarde no Rossio  
Não assente ver Bernarda

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

Estimarei que approve esta medida  
É assento que melhores  
E mais fiéis e adherentes à causa do Brasil  
Do que os Pardos meus amigos  
Ninguém

## Poemas da Colonização



*a transação*

O fazendeiro criara filhos  
Escravos escravas  
Nos terreiros de pitangas e jabuticabas  
Mas um dia trocou  
O ouro da carne preta e musculosa  
As gabiobas e os coqueiros  
Os monjolos e os bois  
Por terras imaginárias  
Onde nasceria a lavoura verde do café

*fazenda antiga*

O Narciso marceneiro  
Que sabia fazer moinhos e mesas  
É mais o Casimiro da cozinha  
Que aprendera no Rio  
E o Ambrósio que atacou Seu Juca de faca  
E suicidou-se  
As dezenove pretinhas grávidas

*negro fugido*

O Jerônimo estava numa outra fazenda  
Socando pilão na cozinha  
Entraram  
Grudaram nele  
O pilão tombou  
Ele tropeçou  
E caiu  
Montaram nele

*o recruta*

O noivo da moça  
Foi para a guerra  
E prometeu se morresse  
Vir escutar ela tocar piano  
Mas ficou para sempre no Paraguai

*caso*

A mulatinha morreu  
E apareceu  
Berrando no moinho  
Socando pilão

*o gramático*

Os negros discutiam  
Que o cavalo sipantou  
Mas o que mais sabia  
Disse que era  
Sipantarrrou

*o medroso*

A assombração apagou a candeia  
Depois no escuro veio com a mão  
Pertinho dele  
Ver se o coração ainda batia

*cena*

O canivete voou  
E o negro comprado na cadeia

Estatelou de costas  
E bateu coa cabeça na pedra

*o capoeira*

— Qué apanhá sordado?  
— Ó qué?  
— Qué apanhá?  
Pernas e cabeças na calçada

*medo da senhora*

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

*levante*

Contam que houve uma porção de enforcados  
E as caveiras espetadas nos postes  
Da fazenda desabitada  
Miavam de noite  
No vento do mato

*a roça*

Os cem negros da fazenda  
comiam feijão e angu  
Abóbora chicória e cambuquira  
Pegavam uma roda de carro  
Nos braços

*azorrague*

— Chegal Peredoa !  
Amarrados na escada  
A chibata preparava os cortes  
Para a salmoura

*relicário*

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

*senhor feudal*

Se Pedro Segundo  
Vier aqui  
Com história  
Eu boto ele na cadeia





## São Martinho



*noturno*

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

*prosperidade*

O café é o ouro silencioso  
De que a geada orvalhada  
Arma torrefações ao sol  
Passarinhos assoviam de calor  
Eis-nos chegados à grande terra  
Dos cruzados agrícolas  
Que no tempo de Fernão Dias  
E da escravidão  
Plantaram fazendas como sementes  
E fizeram filhos nas senhoras e nas escravas  
Eis-nos diante dos campos atávicos  
Cheios de galos e de reses  
Com porteiras e trilhos  
Usinas e igrejas  
Caçadas e frigoríficos  
Eleições tribunais e colônias

*paisagem*

O cafezal é um mar alinhavado  
Na aflição humorística dos passarinhos  
Nuvens constroem cidades nos horizontes dos carreadores  
E o fazendeiro olha os seus 800 000 pés coroados

### *bucólica*

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

### *escola rural*

As carteiras são feitas para anõezinhos  
De pé no chão \*  
Há uma pedra negra  
Com sílabas escritas a giz  
A professora está de licença  
E monta guarda a um canto numa vara  
A bandeira alvi-negra de São Paulo  
Enrolada no Brasil

### *pai negro*

Cheio de rótulas \*\*  
Na cara nas muletas  
Pedindo duas vezes a mesma esmola  
Porque só enxerga uma nuvem de mosquitos

\* Seguimos a edição de 45. Na primeira edição, lê-se "ao chão".

\*\* Seguimos a edição de 45. Na primeira edição, lê-se "rótulos".

*assombração*

6 horas  
O Domingos Papudo  
E a besta preta  
Nadando no vento

*lei*

Depois da criação do município novo  
Plantado depressa nas ruas de poeira  
Os bebês inumeráveis da colônia  
Serão registrados em Pradópolis

*tragédia passional*

Hoje acendem velas  
Na cruz no mato  
E há uma inscrição  
Dizendo que o cadáver da moça  
Foi achado nel Rio del'Onza

*morro azul*

Passarinhos  
Na casa que ainda espera o Imperador  
As antenas palmeiras escutam Buenos-Aires  
Pelo telefone sem fios  
Pedacos de céu nos campos  
Ladrilhos no céu  
O ar sem veneno  
O fazendeiro na rede  
E a Torre Eiffel noturna e sideral

*o violeiro*

Vi a saída da lua  
Tive um gosto singulá  
Em frente da casa tua  
São vortas que o mundo dá

*mate chimarrão*

Depois da churrascada  
Ao fogo e ao vento  
O cavaleiro do gado  
Trouxe ouro em pó  
E uma cuia festiva  
Para sorvermos a digestão

*a laçada*

O Bento caiu como um touro \*  
No terreiro  
E o médico veio de Chevrolé  
Trazendo um prognóstico  
E toda a minha infância nos olhos

*versos de dona carrie*

A neblina nos segue como um convidado \*\*  
Mas há um clarão para as bandas de Loreto  
Cafezais  
Cidades  
Que a Paulista recorta  
Coroa colhe e esparrama em safras

\* Seguimos a edição de 45. Na primeira edição, lê-se "toro".

\*\* Seguimos a primeira edição. Na de 45, lê-se "com".

A nova poesia anda em Gofredo  
Que nos espera de Forde  
Numa roupa clara de fazenda\*\*\*  
É ele quem cuida da plantação  
E organiza a serraria como um poema  
O time feminino nos bate  
Mas Cendrars faz a última carambola  
Soldado de todas as guerras  
Foi ele quem salvou a França na Champagne  
E os homens na partida de bilhar daquela noite  
Terraço  
Rede  
Paineiras pelo céu  
As estrelas de Gonçalves Dias

*metalúrgica*

1 300° à sombra dos telheiros retos  
12 000 cavalos invisíveis pensando  
40 000 toneladas de níquel amarelo  
Para sair do nível das águas esponjosas  
E uma estrada de ferro nascendo do solo  
Os fornos entroncados  
Dão o gusa e a escória  
A refinação planta barras  
E lá embaixo os operários  
Forjam as primeiras lascas de aço

\*\*\* Seguimos a primeira edição. Na de 45, lê-se "da fazenda"

rp l

*3 de maio*

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

*poema do santuário*

Já estive diversas vezes na Aparecida  
Onde há uma velha luta  
Que é uma antiga disputa  
Entre duas casas comerciais  
Que querem ao mesmo tempo ser  
Na ladeira de sol  
A Verdadeira Casa Verde

*ditrambo*

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

*sol*

Uma vez fui a Guará  
A Guaratinguetá  
E agora



Nesta hora de minha vida  
Tenho uma vontade vadia  
Como um fotógrafo

*guararapes*

Japoneses  
Turcos  
Miguéis  
Os hotéis parecem roupas alugadas  
Negros como num compêndio de história pátria  
Mas que sujeito loiro

*walzertraum*

Aqui dá arroz  
Feijão batata  
Leitão e patarata  
Passam 18 trens por dia  
Fora os extraordinários  
E o trem leiteiro  
Que leva leite para todos os bebês do Rio de Janeiro  
Apitos antigos apitam  
Sentimentalmente  
Eu gosto dos santuários  
Das viagens  
E de alguns hotéis  
O Bertolini's em Nápoles  
O d'Angleterre em Caen  
Onde Brummel morreu  
O hotel da Viúva Fernando na Aparecida  
E um hotel sem nome  
Na fronteira de Portugal  
Onde uma mulher bonita  
Quis fazer pipi  
Pela primeira vez

*fim e começo*

A noite caiu com licença da Câmara  
Se a noite não caísse  
Que seriam dos lampiões? \*

*cidade*

Foguetes pipocam o céu quando em quando  
Há uma moça magra que entrou no cinema  
Vestida pela última fita  
Conversas no jardim onde crescem bancos  
Sapos  
Olha  
A iluminação é de hulha branca  
Mamães estão chamando  
A orquestra rabeca na mata

*bonde*

O transatlântico mesclado  
Dlendlena e esguicha luz  
Postretutas e famias sacolejam

*vadiagem mística*

Passei quase toda a manhã na Basílica  
Rezando e olhando  
Vi dois casamentos  
Bentos  
De fraque

\* Lê-se "seriam" nas duas edições. Mantivemos. Parece tra de uma transposição do coloquial, feita intencionalmente pelo autor

O sacristão chama-se Seu Bentinho  
E a gente logo que sai da igreja  
Cai no rio espraído  
O hoteleiro de meu hotel  
Tem cor de medalha de pescoço  
E conta-me que houve cafezais  
Nos pastos  
Nos bambuzais  
Se eu me casasse  
Queria uma orquestra  
Bem besta

*poema da cachoeira*

É a mesma estação rente do trem  
Toda de pedra furadinha  
Meu pai morou alguns anos aqui  
Trabalhando  
Um dia liquidou  
Ativo passivo  
Cinco galinhas  
E deram-lhe uma passagem de presente  
Para que eu nascesse em São Paulo  
Como não houvesse estrada de rodagem  
Ele foi na de ferro  
Comprando frutas pelo caminho

*carro restaurante*

Portugal ao longo do Tejo  
Para dentro de Portugal  
Casas amontoadas no dia azul  
Um queijo da Estrela  
Figos e estrelas  
Creme Brasil  
Indústria Vassourense

Doce de leite  
Água de Caxambu  
A natureza  
Sobre a mesa

*nova iguaçu*

Confeitaria Três Nações  
Importação e Exportação  
Açougue Ideal  
Leiteria Moderna  
Café do Papagaio  
Armarinho União  
No país sem pecados

*agente*

Quartos para famílias e cavaiheiros  
Prédio de 3 andares  
Construído para esse fim  
Todos de frente  
Mobiliados em estilo moderno \*  
Modern Style  
Água telefone elevadores  
Grande terraço sistema yankee  
Donde se descortina o belo panorama  
De Guanabara

*capital da república*

Temperatura de bolina  
O orgulho de ser branco

\* Na primeira edição, lê-se "a estilo".

Na terra morena e conquistada  
E a saída para as praias calçadas  
Arborizadas  
A Avenida se abana com as folhas miúdas  
Do Pau-Brasil  
Políticos dormem ao calor do Norte  
Mulheres se desconjuntam  
Bocas lindas  
Sujeitos de olheiras brancas  
O Pão de Açúcar artificial



# Carnaval

*nossa senhora dos cordões*

Evoé  
Protetora do Carnaval em Botafogo  
Mãe do rancho vitorioso  
Nas pugnas de Momo  
Auxiliadora dos artisticos trabalhos  
Do barracão  
Patrona do livro de ouro  
Proteje nosso querido artista Pedrinho  
Como o chamamos na intimidade  
Para que o brilhante cortejo  
Que vamos sobremeter à apreciação  
Do culto povo carioca  
E da Imprensa Brasileira  
Acérrima defensora da Verdade e da Razão  
Seja o mais luxuoso novo e original  
E tenha o veredictum unânime  
No grande prélio  
Que dentro de poucas horas  
Se travará entre as hostes aguerridas  
Do Riso e da Loucura

*na avenida*

A banda de clarins  
Anuncia com os seus clangorosos sons  
A aproximação do impetuoso cortejo  
A comissão de frente  
Composta  
De distintos cavaleiros da boa sociedade  
Rigorosamente trajados



E montando fogosos corcéis  
Pede licença de chapéu na mão  
20 crianças representando de vespas  
Constituem a guarda de honra  
Da Porta-Estandarte  
Que é precedida de 20 damas  
Fantasiadas de pavão  
Quando 40 homens do coro  
Conduzindo palmas  
E artisticamente fantasiados de papoulas  
Abrem a Alegoria  
Do Palácio Floral  
Entre luzes elétricas



## Secretário dos Amantes

## I

Acabei de jantar um excelente jantar  
116 francos  
Quarto 120 francos com água encanada  
Chauffage central  
Vês que estou bem de finanças  
Beijos e coices de amor

## II

Bestão querido  
Estou sofrendo  
Sabia que ia sofrer  
Que tristeza este apartamento de hotel

## III

Granada é triste sem ti  
Apesar do sol de ouro  
E das rosas vermelhas

## IV

Mi pensamiento hacia Medina del Campo  
Ahora Sevilla envuelta en oro pulverizado  
Los naranjos salpicados de frutos  
Como una dádiva a mis ojos enamorados  
Sin embargo que tarde la mía

## V

Que alegria teu rádio  
Fiquei tão contente  
Que fui à missa  
Na igreja toda gente me olhava  
Ando desperdiçando beleza  
Longe de ti

## VI

Que distância!  
Não choro  
Porque meus olhos ficam feios



## Postes da Light



*pobre alimária*

O cavalo e a carroça  
Estavam atravancados no trilho  
E como o motorneiro se impacientasse  
Porque levava os advogados para os escritórios  
Desatravancaram o veículo  
E o animal disparou  
Mas o lesto carroceiro  
Trepou na boléia  
E castigou o fugitivo atrelado  
Com um grandioso chicote

*anhangabaú*

Sentados num banco da América folhuda  
O cow-boy e a menina  
Mas um sujeito de meias brancas  
Passa depressa  
No Viaduto de ferro

*jardim da luz*

Engaiolaram o resto dos macacos  
Do Brasil  
Os repuxos desfalecem como velhos  
Nos lagos  
Almofadinhas e soldados  
Gerações cor-de-rosa  
Pássaros que ninguém vê nas árvores  
Instantâneos e cervejas geladas  
Famílias



*o fera*

Ei-lo sentado num banco de pedra  
Pálido e polido  
Como a Cleópatra dos sonetos  
Espera as pequenas ingênuas  
Que passam de braços  
De braços  
Já se esqueceu do retrato na Polícia  
Tem a consciência tranqüila  
Dum legislador

*fotógrafo ambulante*

Fixador de corações  
Debaixo de blusas  
Álbum de dedicatórias  
Marquereau

Tua objetiva pisca-pisca  
Namora  
Os sorrisos contidos  
És a glória

Oferenda de poesias às dúzias  
Tripeça dos logradouros públicos  
Bicho debaixo da árvore  
Canhão silencioso do sol

*a procissão*

Os chofers ficam zangados  
Porque precisam estacar diante da pequena procissão  
Mas tiram os bonés e rezam  
Procissão tão pequenina tão bonitinha  
Perdida num bolso da cidade  
Bandeirolas

Opas verdes  
Crianças detentoras de primeiros prêmios  
De bobice  
Vão passo a passo  
Bandeirolas  
Opas verdes  
Um andor nos ombros mulatos  
De quatro filhas alvíssimas de Maria  
Nossa Senhora vai atrás  
Um milagre de equilíbrio  
Mas o que mais eu gosto  
Nesta procissão  
É o Espírito Santo  
Dourado  
Para inspirar os homens  
De minha terra  
Bandeirolas  
Opas verdes  
O padre satisfeito  
De ter parado o trânsito  
Com Nosso Senhor nas mãos  
E um dobrado atrás

*escola berlites*

Todos os alunos têm a cara ávida  
Mas a professora sufragete  
Maltrata as pobres datilógrafas bonitas  
E detesta  
    The spring  
    Der Frühling \*  
    La primavera scapigliata  
Há uma porção de livros pra ser comprados  
A gente fica meio esperando  
As campanhas avisam  
As portas se fecham

\* Nas duas edições, "Frühling" está com *f* minúsculo.

É formoso o pavão?  
De que cor é o Senhor Seixas?  
Senhor Lázaro traga-me tinta  
Qual é a primeira letra do alfabeto?  
Ah!

*atelier*

Caipirinha vestida por Poiret  
A preguiça paulista reside nos teus olhos  
Que não viram Paris nem Piccadilly  
Nem as exclamações dos homens  
Em Sevilha  
À tua passagem entre brincos

Locomotivas e bichos nacionais  
Geometrizam as atmosferas nítidas  
Congonhas descora sob o pátio  
Das procissões de Minas

A verdura no azul klaxon  
Cortada  
Sobre a poeira vermelha \*

Arranha-céus  
Fordes  
Viadutos  
Um cheiro de café  
No silêncio emoldurado

*música de manivela*

Sente-se diante da vitrola  
E esqueça-se das vicissitudes da vida

\* Falta esta linha na edição de 45.

Na dura labuta de todos os dias  
Nao deve ninguém que se preze  
Descuidar dos prazeres da alma

Discos a todos os preços

*a europa curvou-se ante o brasil*

7 a 2

3 a 1

A injustiça de Cette \*

4 a 0

2 a 1

2 a 0

3 a 1

E meia dúzia na cabeça dos portugueses

*linha no escuro*

É fita de risada

A criançada hurla como o vento

Mas os cotovelos se encontram

Se acotovelam e se apalpam

Mãos descem na calada da lua quadrângula

Enquanto a orquestra cavalos e letreiros galopam

Entre saias uma lixa humana se arredonda

Mas quando amanhece

A mulher qualquer

Desaparece

\* Alusão à derrota futebolística sofrida pelos brasileiros à época na cidade francesa de Sète (antiga Cette).

*pronominais*

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

*biblioteca nacional*

A Criança Abandonada  
O Doutor Coppelius  
Vamos com Ele  
Senhorita Primavera  
Código Civil Brasileiro  
A arte de ganhar no bicho  
O Orador Popular  
O Pólo em Chamas

*o combate*

O altofalante parece um palhaço  
Mexem toalhas  
No ringue verde e amarelo  
Benedito ataca e coloca  
Diretos direitos  
A rádio bandeirantes cinematiza a 100 léguas \*  
Vamos gritar  
Levou às cordas o branco

\* Na edição de 45, lê-se "cinematiza cem léguas".

Espatifemos as palhetas no ar  
Mais um  
Que bicho  
Desfaleceu  
Sob o céu que é uma bandeira azul

Grandes cágados elétricos processionam  
A noite cai  
Como um swing

*aperitivo*

A felicidade anda a pé  
Na Praça Antônio Prado  
São 10 horas azuis  
O café vai alto como a manhã de arranha-céus

Cigarros Tietê  
Automóveis  
A cidade sem mitos

*ideal bandeirante*

Tome este automóvel  
E vá ver o Jardim New-Garden  
Depois volte à Rua da Boa Vista  
Compre o seu lote  
Registe a escritura  
Boa firme e valiosa  
E more nesse bairro romântico  
Equivalente ao célebre  
Bois de Boulogne  
Prestações mensais  
Sem juro

### *o ginásio*

Escutai o tenor boxeur Romão Gonçalves  
Desafiador sem medo de Spalla e Benedito  
Treinador de Jack Johnson e do bravo Carpentier  
Conforme a fotografia  
Vinde todos à Rua Padre João Manuel  
Na Penha  
Treinar ao ar livre  
As senhoritas encontrarão  
A Exma. Sra. Carlota Argentina boxista  
E os marmanjos verão Romão  
Detentor do record do mundo  
De cantar e nadar vestido ao mesmo tempo  
Acompanhado por uma banda de música  
Como se pode ver no cinema  
E diante dos Reis da Bélgica  
E outros reis \*

### *digestão*

A couve mineira tem gosto de bife inglês  
Depois do café e da pinga  
O gozo de acender a palha  
Enrolando o fumo  
De Barbacena ou de Goiás  
Cigarro cavado  
Conversa sentada

### *reclame*

Fala a graciosa atriz  
Margarida Perna Grossa

\* Na edição de 45 falta esta linha.

Linda cor — que admirável loção \*  
Considero lindacor o complemento  
Da toailete feminina da mulher  
Pelo scu perfume agradável  
E como tônico do cabelo garçone  
Se entendam todas com Seu Fagundes  
Único depositário  
Nos E. U. do Brasil \*\*

### *bengaló*

Bicos elásticos sob o jérsei  
Um maxixe escorrega dos dedos morenos  
De Gilberta  
Janela  
Sotas e azes desertaram o céu das estrelas de rodagem  
O piano fox-trota  
Domingaliza  
Um galo canta no território do terreiro  
A campanha telefona  
Cretones  
O cinema dos negócios  
Planos de comprar um forde \*\*\*\*  
O piano fox-trota  
Janela  
Bondes

### *passionária*

Meu amigo  
Foi-me impossível vir hoje

\* Na edição de 45, lê-se "Linda, cor". Parece erro tipográfico pois o autor abole sistematicamente a pontuação.

\*\* Na edição de 45 não há esta linha.

\*\*\* Na primeira edição, lê-se "estradas de rodagem".  
panhamos a modificação criativa introduzida na edição de 45.

\*\*\*\* Na primeira edição, lê-se "uma ford".



Porque Armando veio comigo  
Como se foras tu  
Necessito muito de algum dinheiro  
Arranja-mo  
Deixo-te um beijo na porta  
Da garçonnière  
E sou a sinceridade

*hípica*

Saltos records  
Cavalos da Penha  
Correm jóqueis de Higienópolis  
Os magnatas  
As meninas  
E a orquestra toca  
Chá  
Na sala de cocktails



## Roteiro das Minas



*convite*

São João del Rei  
A fachada do Carmo  
A igreja branca de São Francisco  
Os morros  
O córrego do Lenheiro

Idé a São João del Rei  
De trem  
Como os paulistas foram  
A pé de ferro

*imutabilidade*

Moça bonita em penca  
Sete-lagoas  
Sabará  
Caetés  
O córrego que ainda tem ouro  
Entre a estação e a cidade  
E o mequetrefe  
Vai tocar viola nas vendas  
Porque a bateia está ali mesmo

*traituba*

O sobrado parecia ùma igreja  
Currais  
E uma e outra árvore  
Para amarrar os bois

O pomar de toda fruta  
E a passarinhada  
Joá na roça de milho  
Carros de funo puxados por 12 bois  
Codorna tucano perdiz araponga  
Jacu nhambu juriti

*semana santa*

A matraca alegre  
Debaixo do céu de comemoração  
Diz que a Tragédia passou longe  
O Brasil é onde o sangue corre  
E o ouro se encaixa  
No coração da muralha negra  
Recortada  
Laminada  
Verde

*procissão do enterro*

A Verônica estende os braços  
E canta  
O pálido parou  
Todos escutam  
A voz na noite  
Cheia de ladeiras acesas \*

*simbologia*

Abraão tem bigodes pretos  
E sabia que Deus colocava o Anjo atrás dele  
Isaac é inocente pequeno e nuzinho

\* Na edição de 45, lê-se 'Cheias'. Preferimos o texto da primeira edição.

Os homens que carregam o caixão  
Estão todos de branco  
E descalços

O soldado romano  
É zangadíssimo  
E tem cabelo na cara

O padre saiu para a rua  
De dentro de um quadro antigo

*são josé del rei*

Bananeiras  
O Sol  
O cansaço da ilusão  
Igrejas  
O ouro na serra de pedra  
A decadência

*sábado de aleluia*

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

Judas balança caído numa árvore  
Do céu doirado e altíssimo

Jardins  
Palmeiras  
Negros

*bumba meu boi*

Descolocado  
Arreventado  
Vai saí  
A companhia do arraiá  
Da Boa Sorte

Sob o estandarte  
A tourada dança  
Na música noturna

*ressurreição*

Um atropelo de sinos processionais  
No silêncio  
Lá fora tudo volta  
À espetaculosa tranqüilidade de Minas

*menina e moça*

Costei de todas as festas  
Porque esse negócio de missa  
É procissão  
É só para os olhares  
Vou agora triste no trem  
Com aquela paixão  
No coração  
Vou emagrecer  
Junto às palmeiras  
Malditas  
Da fazenda

*casa de tiradentes*

A Inconfidência  
No Brasil do ouro

A história morta  
Sem sentido  
Vazia como a casa imensa  
Maravilhas coloniais nos tetos  
A igreja abandonada  
E o sol sobre muros de laranja  
Na paz do capim

*chagas dória*

Picassos na parede branca  
E mais nada  
Sob o teto de caixões  
Mas na sacristia  
Uma imagem barbuda  
Arregalada de santidade  
Me espera como uma criança de colo

*mapa*

Ibitiruna  
Campos sertanejos  
Carmo da Mata  
Tartária  
E a máquina de brincadeira  
Que corre dois dias  
Atrás da barra do Paraopeba

*capela nova*

Salão Mocidade  
Hotel do Chico  
Uma igreja velha e cor-de-rosa  
Na decoração dos bananais  
Dos coqueirais



*documental*

É o Oeste no sentido cinematográfico  
Um pássaro caçoa do trem  
Maior do que ele  
A estação próxima chama-se Bom Sucesso  
Floresta colinas cortes  
E súbito a fazenda nos coqueiros  
Um grupo de meninas entra no filme

*paisagem*

Na atmosfera violeta  
A madrugada desbota  
Uma pirâmide quebra o horizonte  
Torres espirram do chão ainda escuro  
Pontes trazem nos pulsos rios bramindo  
Entre fogos  
Tudo novo se desencapotando

*longo da linha*

Coqueiros  
Aos dois  
Aos três  
Aos grupos  
Altos  
Baixos

*santa quitéria*

Palmas imensas  
Sobem dos caules ocultos  
Cercas e cavalos  
a raça que se apruma

*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

*barreiro*

Estradas de rodagem  
E o canto dos meninos azuis da Gameleira  
A paisagem nos abraça  
Pontes  
Alvenaria  
Ninhos  
Passarinhos  
A escola e a fazenda de duzentos anos

*canção do vira*

Coa comade pode  
Pode  
Quá o quê  
Afinca  
Alinca

*lagoa santa*

Aguas azuis no milagre dos matos  
Um cemitério negro  
Ruas de casas despencando a pique  
No céu refletido

*viveiro*

Bananeiras monumentais  
Mas no primeiro plano  
O cachorro é maior que a menina  
Cor de ouro fosco

As casas do vale  
São habitadas pela passarada matinal  
Que grita de longe  
Junto à Capela  
Há um pintor  
Marcolino de Santa Luzia

*sabará*

Este córrego há trezentos anos  
Que atrai os faiscaidores  
Debaixo das serras  
No fundo da bateia lavada  
O sol brilha como ouro  
Outrora havia negros a cada metro de margem  
Para virar o rio metálico  
Que ia no dorso dos burros  
E das caravelas  
Borba Gato  
Os paulistas traídos  
Sacrilégios  
O vento

*ouro preto*

Vamos visitar São Francisco de Assis  
Igreja feita pela gente de Minas  
O sacristão que é vizinho da Maria Cana-Verde  
Abre e mostra o abandono  
Os púlpitos do Aleijadinho  
O teto do Ataíde

Mas a dramatização finalizou  
Ladeiras do passado  
Esquartejamentos e conjurações  
Sob o Itacolomi  
Nos poços mecânicos policiados  
Da Passagem  
E em alguns maus alexandrinos

Só o Morro da Queimada  
Fala do Conde de Assumar

*congonghas do campo*

Há um hotel novo que se chama York  
E lá em cima na palma da mão da montanha  
A igreja no círculo arquitetônico dos Passos  
Painéis quadros imagens  
A religiosidade no sossego do sol  
Tudo puro como o Aleijadinho

Um carro de boi canta como um órgão

*ocaso*

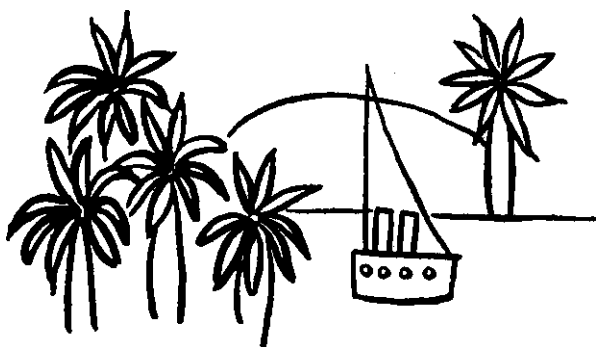
No anfiteatro de montanhas  
Os profetas do Aleijadinho  
Monumentalizam a paisagem

As cúpulas brancas dos Passos  
E os cocares revirados das palmeiras  
São degraus da arte de meu país  
Onde ninguém mais subiu

Bíblia de pedra sabão  
Banhada no ouro das minas



## Lóide Brasileiro



*canto do regresso à pátria*

Minha terra tem palmares  
Onde gorjeia o mar  
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

Ouro terra amor e rosas  
Eu quero tudo de lá  
Não permita Deus que eu morra  
Sem que volte para lá

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

*tarde de partida*

Casas embandeiradas  
De janelas  
De Lisboa  
Terremoto azul  
Fixado

\* Na primeira edição, lê-se "aqui". Seguimos a de 45.



Nos nevoeiros históricos  
O teu velho verde  
Crepita de verdura  
E de faróis  
Para o adeus da pátria quinhentista  
E o acaso dos Brasis

*cielo e mare*

O mar  
Canta como um canário  
Um compatriota de boa família  
Empanturra-se de uísque  
No bar  
Famílias tristes  
Alguns gigolôs sem efeito  
Eu jogo  
Ela joga  
O navio joga

*o cruzeiro*

Primeiro farol de minha terra  
Tão alto que parece construído no céu  
Cruz imperfeita  
Que marcas o calor das florestas  
E os discursos de 22 câmaras de deputados  
Silêncio sobre o mar do Equador  
Perto de Alfa e de Beta  
Perdão dos analfabetos que contam casos  
Acaso

*rochedos são paulo*

Everest da Atlântida  
Vanguarda calcinada do Brasil

Ponto geocêntrico erigido  
Contra as escarpas das ondas  
Do Amazonas  
Poleiro de Gago Coutinho

*fernando de noronha*

De longe parece uma catedral  
Gravando a latitude  
Terra habitada no mar  
Pela minha gente  
Entre contrafortes e penedos vulcânicos  
Uma ladeira coberta de mato  
Indica a colônia lado a lado  
Um muro branco de cemitério  
A igreja  
Quatro antenas  
Levantadas entre a Europa e a América  
Um farol e um cruzeiro

*recife*

Desenvoltura  
Atração sinuosa  
Da terra pernambucana  
Tudo se enlaça  
E absorve em ti  
Retilínea  
Cana de açúcar  
Dobrada  
Para deixar mais alta  
Olinda  
Plantada  
Sobre uma onda linda  
Do mar pernambucano

Mas os guindastes  
São canhões que ficaram  
Em memória  
Da defesa da Pátria  
Contra os holandeses

Chaminés  
Palmares do cais  
Perpendiculares aos hangars  
E às broas negras d'óleo  
Baluarte do progresso  
Para render  
Os velhos fortes  
Carcomidos  
Pelos institutos históricos

Na paisagem guerreira  
Os coqueiros se empençam  
Como guerreiros em festa

Ruas imperiais  
Palmeiras imperiais  
Pontes imperiais  
As tuas moradias  
Vestidas de azul e de amarelo  
Não contradizem  
Os prazeres civilizados  
Da Rua Nova  
Nos teus paralelepípedos  
Os melhores do mundo  
Os automóveis  
Do Novo Mundo  
Cortam as pontes ancestrais  
Do Capiberibe

Desenvoltura  
Concreto sinuoso  
Que liga o arranha-céu  
À bênção das tuas igrejas  
Velhas  
De abençoar

A gente corajosa  
De Pernambuco

*escala*

Sob um solzinho progressista  
Há gente parada no cais  
Vendo um guindaste  
Dar tiro no céu

*versos baianos*

Tua orla Bahia  
No benefício destas águas profundas  
E o mato encrespado do Brasil

Uma jangada leva os teus homens morenos  
De chapéu de palha  
Pelos campos de batalha  
Da Renascença

Este mesmo mar azul  
Feito para as descidas  
Dos hidroplanos de meu século  
Frequêntado rendez-vous  
De Holandeses de Condes e de Padres  
Que Amaralina atualiza  
Poste das saudades transatlânticas  
Riscando o ocre fotográfico  
Entre Itapoã e o farol tropical

A bandeira nacional agita-se sobre o Brasil  
A cidade alteia cúpulas  
Torres coqueiros  
Árvores transbordando em mangas rosas  
Até os navios ancorados\*

Forte de São Marcelo  
PANELA DE PEDRA DA HISTÓRIA COLONIAL  
Cozinhando palmas

E as tuas ruas entreposto do Mundo  
E os teus sertanejos asfaltados  
E o teu ano de igrejas diferentes  
Com um grande dia santo  
Catedral da Bahia  
Genuflexório dos primeiros potentados  
Confessionário dos inquisidores\*  
Catedral

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

Passa uma iole  
Com remadores brancos  
No ocaso indigesto  
De Itaparica

*noite no rio*

O Pão de Açúcar  
É Nossa Senhora da Aparecida  
Coroada de luzes  
Uma mulata passa nas Avenidas  
Como uma rainha de palco  
Talco  
Fácil  
Árvores sem emprego

\* Na edição de 45, lê-se "confessionários".

Dormem de pé  
Há um milhão de maxixes  
Na preguiça  
Quem vem do fundo da colônia  
Do mar  
Da beleza de Dona Guanabara  
Paixões de féerie  
O Minas Gerais pisca para o Cruzeiro

*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

Situada num planalto  
2 700 pés acima do mar  
E distando 79 quilômetros do porto de Santos  
Ela é uma glória da América contemporânea  
A sua sanidade é perfeita  
O clima brando  
E se tornou notável  
Pela beleza fora do comum  
Da sua construção e da sua flora

A Secretaria da Agricultura fornece dados  
Para os negócios que aí se queiram realizar

*contrabando*

Os alfandegueiros de Santos  
Examinaram minhas malas  
Minhas roupas

Mas se esqueceram de ver  
Que eu trazia no coração  
Uma saudade feliz  
De Paris

LAUS DEO





CAPITAL  
FEDERAÇÃO

GUARAPUAVA

NA BASTIA TEM

CERQUEIRA

GUANABARA

GOYABADA

RIO PARAHIBA

SANTA CATARINA DO MENINO JOÃO

LANDIAUHI



PRIMEIRO  
CADERNO  
DO ALUMNO  
DE POESIA  
OSWALD  
DE  
ANDRADE

FERNAMBUCO

VENTO ZUL

SECCA DO CEARÁ

AMAZONAS

SANTOS

SAN PAULO

DIAMANTINA

PINHO DO PARATÁ



ESCOLA : *Pau-Brasil*

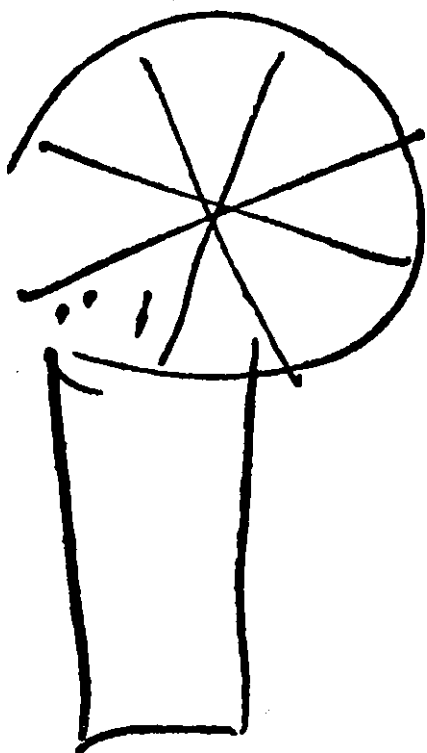
CLASSE : *primaria*

SEXO : *masculino*

PROFESSORA : *A Poesia*

*Viva o anno de 1927*





*amor*

humor

*anacronismo*

O português ficou comovido de achar  
Um mundo inesperado nas águas  
E disse: Estados Unidos do Brasil

*brinquedo*

Roda roda São Paulo  
Mando tiro tiro lá

Da minha janela eu avistava  
Uma cidade pequena  
Pouca gente passava  
Nas ruas. Era uma pena

Desceram das montanhas  
Carochinhas e pastoras  
Por dormir em meus olhos  
Me levaram pra abrolhos

Os bondes da Light bateram  
Telefones na ciranda  
Os automóveis correram  
Em redor da varanda

Roda roda São Paulo  
Mando tiro tiro lá

Brinquedos de comadre  
Começaram pela vida  
Pela vida começaram  
Comadres e mexericos

Roda roda São Paulo  
Mando tiro tiro lá

Depois entrou no brinquedo  
Um menino grandão  
Foi o primeiro arranha-céu  
Que rodou no meu céu

Do quintal eu avistei  
Casas torres e pontes  
Rodaram como gigantes  
Até que enfim parei

Roda roda São Paulo  
Mando tiro tiro lá

Hoje a roda cresceu  
Até que bateu no céu  
É gente grande que roda  
Mando tiro tiro lá

## AS QUATRO GARES



*infância*

- O camisolão
- O jarro
- O passarinho
- O oceano

A visita na casa que a gente sentava no sofá

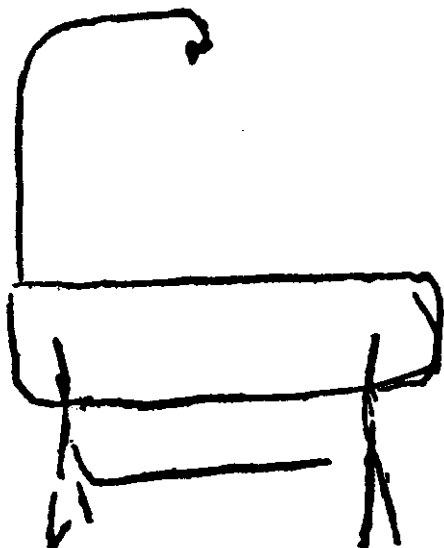


*adolescência*

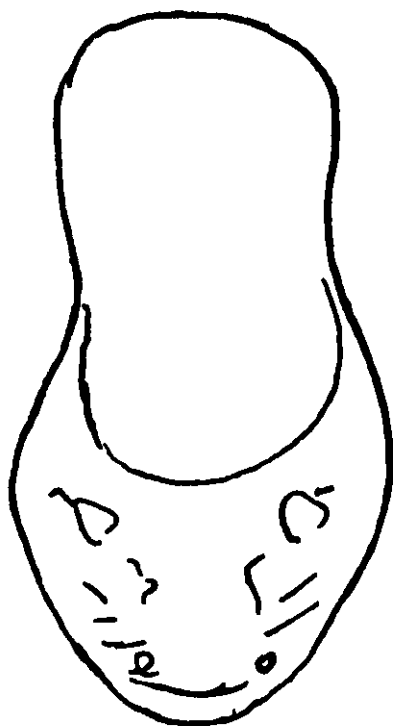
Aquele amor  
nem me fale



*maturidade*



O Sr. e a Sra. Amadeu  
Participam a V. Exa.  
O feliz nascimento  
De sua filha  
Gilberta



*velhice*

O netinho jogou os óculos  
Na latrina

*meus sete anos*

Papai vinha de tarde  
Da faina de labutar  
Eu esperava na calçada  
Papai era gerente  
Do Banco Popular  
Eu aprendia com ele  
Os nomes dos negócios  
Juros hipotecas  
Prazo amortização  
Papai era gerente  
Do Banco Popular  
Mas descontava cheques  
No guichê do coração

*meus oito anos*

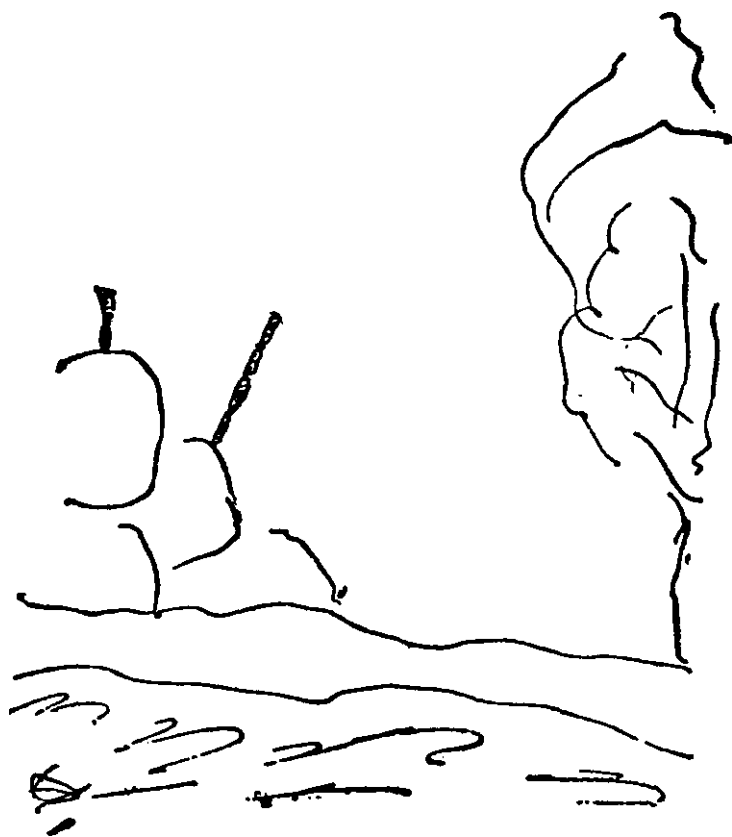
Oh que saudades que eu tenho  
Da aurora de minha vida  
Das horas  
De minha infância  
Que os anos não trazem mais  
Naquele quintal de terra  
Da Rua de Santo Antônio  
Debaixo da bananeira  
Sem nenhum laranjais

Eu tinha doces visões \*  
Da cocaína da infância  
Nos banhos de astro-rei  
Do quintal de minha ânsia  
A cidade progedia

\* Nas duas edições está "doce". Pareceu-nos erro tipográfico pois o adjetivo no singular não assume função estética especial no verso, ao contrário do que sucede com o plural "laranjais", na última linha de cada uma das estrofes de que se compõe este poema-paródico.

Em roda de minha casa  
Que os anos não trazem mais

Debaixo da bananeira  
Sem nenhum laranjais



*fazenda*

O mandacaru espiou a mijada da moça

*enjambement do cozinheiro preto*

Chamava-se José  
José Prequeté  
A sua habilidade consistia em matar de longe  
Decependo com uma larga e certa faca  
Cabeças  
De frangos, patos, marrecos, perus, enfim  
Da galinhada solta no quintal  
Do Grande Hotel Melo

*história pátria*

Lá vai uma barquinha carregada de  
Aventureiros  
Lá vai uma barquinha carregada de  
Bacharéis  
Lá vai uma barquinha carregada de  
Cruzes de Cristo  
Lá vai uma barquinha carregada de  
Donatários  
Lá vai uma barquinha carregada de  
Espanhóis \*  
Paga prenda  
Prenda os espanhóis!  
Lá vai uma barquinha carregada de  
Flibusteiros  
Lá vai uma barquinha carregada de  
Governadores  
Lá vai uma barquinha carregada de  
Holandeses  
Lá vem uma barquinha cheinha de índios  
Outra de degradados  
Outra de pau de tinta

Até que o mar inteiro  
Se coalhou de transatlânticos

\* Na edição de 45, esta linha precede a anterior. Preferência de disposição da primeira edição.

E as barquinhas ficaram  
Jogando prenda coa raça misturada  
No litoral azul de meu Brasil

*o filho da comadre esperança*

Era o deserddado  
Tinha uma história de envenenamento  
No passado  
Magro pálido trabalhador  
Mas agora à força de lutar  
Conseguiu uma posição na Bolsa de Mercadorias  
E comprou um chapéu novo

*balada do esplanada*

Ontem à noite  
Eu procurei  
Ver se aprendia  
Como é que se fazia  
Uma balada  
Antes d'ir  
Pro meu hotel

É que este  
Coração  
Já se cansou  
De viver só  
E quer então  
Morar contigo  
No Esplanada

Eu qu'ria  
Poder  
Encher  
Este papel  
De versos lindos

É tão distinto  
Ser menestrel

No futuro  
As gerações  
Que passariam  
Diriam  
É o hotel  
Do menestrel

Pra m'inspirar  
Abro a janela  
Como um jornal  
Vou fazer  
A balada  
Do Esplanada  
E ficar sendo  
O menestrel  
De meu hotel

Mas não há poesia  
Num hotel  
Mesmo sendo  
'Splanada  
Ou Grand-Hotel

Há poesia  
Na dor  
Na flor  
No beija-flor  
No elevador

Oferta

Quem sabe  
Se algum dia  
Traria  
O elevador  
Até aqui  
O teu amor

*hino nacional do pati do alferes*

Eu quero fazer um poema  
Rachado e sentimental  
Como as bandas de música  
De meu país natal

Eu quero fazer um poema  
De todo o amor que sinto  
Pelas palmas e bandeiras  
Do meu país musical

Eu quero fazer um poema  
De flores de papel  
Laranja azul encarnado  
Branco e verdeamarel

Ah! Meu Brasil! Meu Brasil!  
Eu já morei foragido  
Numa casa rota  
Que dava para o mar  
Já morei no Normandy de Deauville  
E num navio de guerra  
E nas ruas e nos portos  
Das terras mais imaginárias

Mas quando tu reapareces  
Sob o hemisfério estrelado  
Esperando a presidência do Dr. Washington Luís  
Ó Brasil  
Meu coração feito de pedaços  
Se unifica  
E proclama  
A independência das lágrimas

Fico eleitor  
Cidadão vacinado  
Solto foguetes  
Faço dobrados

Foi assim que eu vim parar  
Nas paragens do Pati do Alferes  
E conheci a charanga do Arcozelo  
Toda cáqui e preta

Vocês não ouviram  
A charanga da fazenda do Arcozelo

É generosa e metálica  
A casa é cercada de velhas senzalas  
Transfiguradas pela picareta do Progresso  
mão dura de Geraldo  
Transformou a terra desabandonada  
Numa pátria organizada de gado  
E valorizou até as estrelas  
Que dividem o céu em sindicatos  
Para ouvir os ensaios  
Da banda do Arcozelo

Arquitetos de minha terra  
Vinde aprender arquitetura  
No Pati do Alferes  
Donas de casa  
Que servis tolamente à francesa  
Vinde provar  
A mesa saborosa  
Do Arcozelo  
Bebedores  
Vinde gozar a pinga do Paraíso

Como a gente levanta cedo nas fazendas  
Antes das primeiras pinceladas  
Da pintora Aurora  
Vamos dormir  
Para sair amanhã  
Todos vestidos de cow-boy  
E dobrar as quebradas da serra  
E deixar o sangue dos pássaros  
E das cobras  
Nos caminhos



Meu quarto tem três portas  
Que dão para outros quartos  
Onde ficam as portas  
Dos quartos das asombrações

As estrelas são  
A estrela d'alva  
A estrela do Pastor  
Vésper  
E o Anjo da Guarda de cada um

As Assombrações são  
A Inspiração e a Saudade  
E os falecidos das nossas relações

Para ver tantas maravilhas  
O Cruzeiro do Sul  
Espetou a cabeça num morro  
E mora aqui  
Blefando a rotação universal

E tudo isso  
É na fazenda do Arcozelo  
Bois arados e rosas  
Cavalos e motocicletas

Tudo existindo  
E tocando a marcha do Progresso  
Que aprenderam com a banda  
Da fazenda do Arcozelo

### *brasil*

O Zé Pereira chegou de caravela  
E perguntou pro guarani da mata virgem  
— Sois cristão?  
— Não. Sou bravo, sou forte, sou filho da Morte  
Teterê tetê Quizá Quizá Quecê!

Lá longe a onça resmungava Uul ual uul  
O negro zonzo saído da fornalha  
Tomou a palavra e respondeu  
— Sim pela graça de Deus  
Canhem Babá Canhem Babá Cum Cum!  
E fizeram o Carnaval

*poema de fraque*

No termómetro azul  
Da cidade comovida  
Faze as pazes  
Com a vida  
Saúda respeitosamente  
As famílias  
Das janelas

Um balão vivo  
Se destaca  
Das primeiras estrelas  
Lamparina às avessas  
Do santuário da terra  
Faze as pazes  
As crianças brincam

*soidão*

Chove chuva choverando  
Que a cidade de meu bem  
Está-se toda se lavando

Senhor  
Que eu não fique nunca  
Como esse velho inglês  
Aí do lado  
Que dorme numa cadeira  
À espera de visitas que não vêm

Chove chuva choverando  
Que o jardim de meu bem  
Está-se todo se enfeitando  
A chuva cai  
Cai de bruços \*

A magnólia abre o pára-chuva  
Pára-sol da cidade  
De Mário de Andrade  
A chuva cai  
Escorre das goteiras do domingo

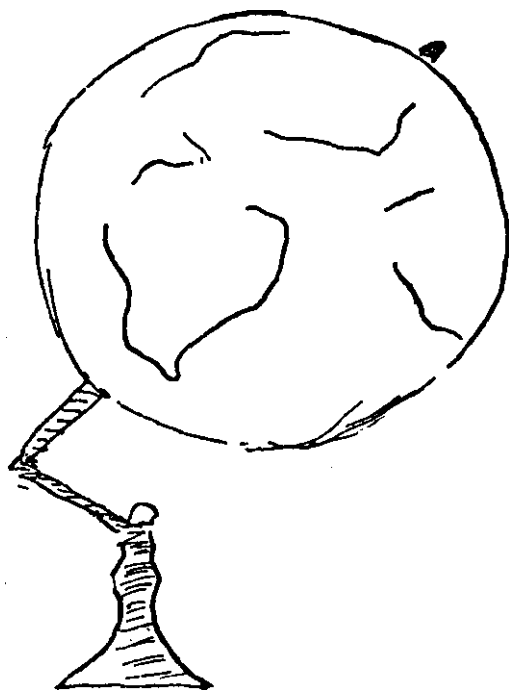
Chove chuva choverando  
Que a casa de meu bem  
Está-se toda se molhando

Anoitece sobre os jardins  
Jardim da Luz  
Jardim da Praça da República  
Jardins das platibandas

Noite  
Noite de hotel  
Chove chuva choverando

*crônica*

Era uma vez  
O mundo



\* Na edição de 45 falta este verso.

## BALAS DE ESTALO

### *barricada*

Todos os passarinhos da Praça da República  
Voaram  
Todas as estudantes  
Morreram de susto  
Nos uniformes de azul e branco  
As telefonistas tiveram uma síncope de fios  
Só as árvores não desertam  
Quando a noite luz

### *delírio de julho*

É uma festa da Penha  
Há patriotas no Brás e no Brasil

### *o pirata*

Numa Cadillac azul  
Ele chispou entre duas metralhadoras  
E um negrão de chapelão no guidão

### *canção da esperança de 15 de novembro de 1926*

O céu e o mar  
Atira anil  
No meu Brasil

Sobre a cidade  
Flutua  
A bandeira do Porvir

Cada árvore  
De estanho  
Plantada  
Espera  
A passagem  
Da carruagem  
Do presidente  
Do Brasil

O céu e o mar  
Atira anil  
No meu Brasil

Sobre a cidade  
Flutua  
A bandeira do Porvir

E o povo  
Ansioso  
Airoso  
Sacode no ar  
A palheta  
Da Esperança  
Vendo o dia  
Tropical  
Que vai passar  
Na carruagem  
Dos destinos  
Do Brasil

A saída da Câmara  
Pela boca ardente  
De um estudante  
Jorra a esperança  
Do grandioso  
E desordeiro  
Povo Brasileiro

E os dragões impacientes  
Nos cavalos impacientes  
Esperam impacientes  
Que o acadêmico exponha  
A dedicação  
Da gente brasileira  
Pelo seu Presidente

Aq lado  
Tendo na mão  
Espalmada  
Os 14 versos brancos  
Duma Vitória Régia  
Destaca-se  
A Rainha dos Estudantes  
Dos Estados Unidos do Brasil

É uma mocinha  
Como a futura mãe-pátria

Lá fora as árvores dragonas sacodem os penachos pes  
Dizendo que sim verde

Os cavalos esperam  
Os dragões esperam  
O povo esperam  
Que passe no anil  
Entre filas  
Do mar e do céu  
O Presidente  
Do Brasil

LAUS NOSSA SENHORA DA APARECIDA

## Poemas Menores





*erro de português*

Quando o português chegou  
Debaixo duma bruta chuva  
Vestiu o índio  
Que pena!  
Fosse uma manhã de sol  
O índio tinha despido  
O português

1925

*epitáfio*

Eu sou redondo, redondo  
Redondo, redondo eu sei  
Eu sou uma redond'ilha  
Das mulheres que beijei  
  
Por falecer do oh! amor  
Das mulheres de minh'ilha  
Minha caveira rirá ah! ah! ah!  
Pensando na redondilha

1925

*hip! hip! hoover!*

MENSAGEM POÉTICA AO POVO BRASILEIRO

América do Sul  
América do Sol  
América do Sal

Do Oceano  
Abre a jóia de tuas abras  
Guanabara  
Para receber os canhões do Utah  
Onde vem o Presidente Eleito  
Da Grande Democracia Americana  
Comboiado no ar  
Pelo vóo dos aeroplanos  
E por todos os passarinhos  
Do Brasil

As corporações e as famílias  
Essas já saíram para as ruas  
Na ânsia  
De o ver  
Hoover!  
E este país ficou que nem antes da descoberta  
Sem nem um gatuno em casa  
Para o ver  
Hoover!

Mas que mania  
A polícia persegue os operários  
Até nesse dia  
Em que eles só querem  
O ver  
Hoover!

Pode ser que a Argentina  
Tenha mais farofa na Liga das Nações  
Mais crédito nos bancos  
Tangos mais cotubas  
Pode ser

Mas digam com sinceridade  
Quem foi o povo que recebeu melhor  
O Presidente Americano  
Porque, seu Hoover, o brasileiro é um povo de sentim  
E o senhor sabe que o sentimento é tudo na vida  
Toque!

*glorioso destino do café*

Para o Germinal Feijó

Pequena árvore  
Cheia de xícaras  
Te dei  
Adubo  
Trato  
Colono  
Céu azul  
E tu deste  
A safra  
Dos meus anos fazendeiros

Depois deste  
O desastre  
E de borco no chão  
Me recusei  
A achar desgraçados os meus dias  
Senti que como tu  
Pequena árvore  
Milhões de homens de minha terra  
Haviam sido queimados  
Decepados dos seus troncos  
Para que se salvasse  
Sobre a miséria de muitos  
O interesse dos imperialismos  
E se apaziguasse a gula  
De seus sequazes tempestuosos

E deste  
Em xícaras  
O travo da tua cor madura  
Senti no teu calor  
Aquecido nos fogareiros pobres  
O rubi da revolução

E como muitos me armei  
Cavaleiro de ferro

Nos lençóis rasgados  
Dos cortiços  
E nas praças tumultuosas  
E como tu pequena árvore debordada  
Debordado do latifúndio  
Sai ao encalço da felicidade da terra

1944

Cântico dos Cânticos para  
Flauta e Violão



*oferta*

Saibam quantos este meu verso virem  
Que te amo  
Do amor maior  
Que possível for

*canção e calendário*

Sol de montanha  
Sol esquivo de montanha  
Felicidade  
Teu nome é  
Maria Antonieta d'Alkmia

No fundo do poço  
No cimo do monte  
No poço sem fundo  
Na ponte quebrada  
No rego da fonte  
Na ponta da lança  
No monte profundo  
Nevada  
Entre os crimes contra mim  
Maria Antonieta d'Alkmia

Felicidade forjada nas trevas  
Entre os crimes contra mim  
Sol de montanha  
Maria Antonieta d'Alkmia

Não quero mais as moreninhas de Macedo  
Não quero mais as namoradas

Do senhor poeta  
Alberto d'Oliveira  
Quero você  
Não quero mais  
Crucificadas em meus cabelos  
Quero você

Não quero mais  
A inglesa Elena  
Não quero mais  
A irmã da Nena  
Não quero mais  
A bela Elena  
Anabela  
Ana Bolena  
Quero você

Toma conta do céu  
Toma conta da terra  
Toma conta do mar  
Toma conta de mim  
Maria Antonieta d'Alkmin

E se ele vier  
Defenderei  
E se ela vier  
Defenderei  
E se eles vierem  
Defenderei  
E se elas vierem todas  
Numa guirlanda de flechas  
Defenderei  
Defenderei  
Defenderei

Cais de minha vida  
Partida sete vezes  
Cais de minha vida quebrada  
Nas prisões



Suada nas ruas  
Modelada  
Na aurora indecisa dos hospitais

Bonanzosa bonança

*convite*

Escuta este verso  
Qu'eu fiz pra você  
Pra que todos saibam  
Qu'eu quero você

*imemorial*

Gesto de pudor de minha mãe  
Estrela de abas abertas  
Não sei quando começaste em mim  
Em que idade  
Em que eternidade  
Em que revolução solar  
Do claustro materno  
Eu te trazia no colo  
Maria Antonieta d'Alkmin

Te levei solitário  
Nos ergástulos vigilantes da ordem intraduzível  
Nos trens de subúrbio  
Nas casas alugadas  
Nos quartos pobres  
E nas fugas

Cais de minha vida errada  
Certeza do corsário  
Porto esperado  
Coral caído  
Do oceano  
Nas mãos vazias  
Das plantas fumegantes

Mulher vinda da China  
Para mim  
Vestida de suplicios  
Nos duros dorsos da amargura  
Para mim  
Maria Antonieta d'Alkmin

Teus gestos saíam dos borralhos incompreendidos  
Que tua boca ansiosa  
De criança repetia  
Sem saber  
Teus passos subiam  
Das barrocas desesperadas  
Do desamor  
Trazias nas mãos  
Alguns livros de estudante  
E os olhos finais de minha mãe

*alerta*

Lá vem o lança-chamas  
Pega a garrafa de gasolina  
Atira  
Eles querem matar todo amor  
Corromper o pólo  
Estancar a sede que eu tenho doutro ser  
Vem de flanco, de lado  
Por cima, por trás  
Atira  
Atira  
Resiste  
Defende  
De pé  
De pé  
De pé  
O futuro será de toda a humanidade

*fabulário familiar*

Se eu perdesse a vida  
No mar  
Não podia hoje  
T'a ofertar  
Os nevoeiros, as forjas, os Baependis

*acalanto*

Acuado pelos moços de forçado  
Flibusteiro  
Te descobri  
Muitas vezes pensei que a felicidade sentasse à minha mesa  
Que me fosse dada no locutório dos confessionários  
Na hipnose das bestas-feras \*  
No salto-mortal das rodas-gigantes  
Ela vinha intacta, silenciosa  
Nas bandas de música  
Que te anunciavam para mim  
Maria Antonieta d'Alkmin

Quando a luta sangrava  
Nas feridas que sangrei  
C'o alfinete na cabeça te deixei  
Adormecida  
No bosque  
T'embalei  
Agora te acordei

*relógio*

As coisas são  
As coisas vêm  
As coisas vão  
As coisas

\* No original está "no hipnose"

Vão e vêm  
Não em vão  
As horas  
Vão e vêm  
Não em vão

*compromisso*

Comprarei  
O pincel  
Do Douanier  
Pra te pintar  
Levo  
Pro nosso lar  
O piano periquito  
E o Reader's Digest  
Pra não tremer  
Quando morrer  
E te deixar  
Eu quero nunca te deixar  
Quero ficar  
Preso ao teu amanhecer

*dote*

Te ensinarei  
O segredo onomatopaico do mundo  
Te apresentarei  
Thomas Morus  
Federico Garcia Lorca  
A sombra dos enforcados  
O sangue dos fuzilados  
Na calçada das cidades inacessíveis  
Te mostrarei meus cartões postais

O velho e a criança dos Jardins Públicos  
O tutu de dançarina sobre um táxi \*

Escapados ambos da batalha do Marne  
O jacaré andarilho  
A amadora de suicídios  
A noiva mascarada  
A tonta do teatro antigo  
A metade da Sulamita  
A que o palhaço carregou no carnaval  
Enfim, as dezessete luas mecânicas  
Que precederam teu uno arrebol

*marcha*

Todos virão para o teu cortejo nupcial  
A princesa Patoreba  
Coroadada de foguetes  
A Senhora Dona Sancha  
Que todos querem ver  
O tangolomango  
E seus mortos mastigados  
Nas laboriosas noites processionais

Todos comparecerão  
O camaradã barbudo  
O bobo-alegre  
O salvado de diversos pavorosos incêndios  
O frade mau  
O corretor de cemitérios  
E onde estiver  
O Pinta-Brava  
Meu irmão  
Tatá, Dudu, Popó, Sici, Lelé

\* No original está, por engano, *tou-tou*. A grafia francesa correta é *tutu* (traje de dançarina).

Não quero sombra de cera  
Nem noite branca de reza  
Quero o velório pretoriano  
De Sócrates  
Não o bestiário  
De Casanova  
Não quero tochas

Não quero vê-las  
Tatá, Dudu, Popó, Sici, Lelé  
O tio da América  
A igreja da Aparecida  
O duomo de Milão  
O trem, a canoa, o avião  
Tudo darei às mesas anatômicas  
Do mastigador de entranhas

### *hmeneu*

Para teu corpo  
Construirei o dossel  
Abrirei a porta submissa  
Ligarei o rádio  
Amassarei o pão

### *black-out*

Girafas tripulantes  
Em pára-quedas  
A mão do jaburu  
Roda a mulher que chora  
O leão dá trezentos mil rugidos  
Por minuto  
O tigre não é mais fera  
Nem borboletas  
Nem açucenas

A carne apenas  
Das anêmonas \*

Na espingarda  
Do peixe espada  
Transcontinental ictiossauro  
Lambe o mar  
Voa, revoa  
A moça enastra  
Enforca, empala  
À espera eterna  
Do Natal

Desventra o ventre donde nasceu  
A neutra equipe  
Dos sem luar  
No fundo, fundo  
Do fundo do mar

Da podridão  
As sereias  
Anunciarão as searas

*mea culpa, lear*

Na hora do fantasma  
Entre corujas  
Jocasta soluçou  
O palácio de fósforo  
Múltiplas janelas  
Desmaiou

\* No original está "anemônas", com acento grave. Adotamos, porém, a grafia consagrada "anêmonas", por nos parecer mais funcional dentro do esquema sonoro (rima quase-toante com "apenas"). Todavia, "anemônas" pode ser intencional, pois, além de ter apoio etimológico, se integra no metro de quatro sílabas dos três versos anteriores. Preferimos a leitura de maior rendimento estético, mesmo porque o poema não é de métrica regular.

- Por que calaste os sinos?  
Meu filho, filho meu!
- Dei, dei, dei
- Onde puseste os reinos e as vitórias  
Que minha estranha serenidade prometia?
- Era usurpação. Paguei
- Passaste fome?
- Muitas vezes comi as marés de meu cérebro

*encerramento e gran-finale*

Nada te sucederá  
Porque inerte deste o teu afeto  
No soco do coração  
Te levarei  
Nas quatro sacadas fechadas  
Do coração

Deixei de ser o desmemoriado das idades de ouro  
O mago anterior a toda cronologia  
O refém de Deus  
O poeta vestido de folhagem  
De cocos e de crânios  
Alba  
Alfaia  
Rosa dos Alkmin  
Dia e noite do meu peito que farfalha

A teu lado  
Terei o mapa-múndi

Em minhas mãos infantes  
Quero colher  
O fruto crédulo das sementeiras  
Darei o mundo  
A um velho de juba  
A seu procurador mongol



E a um amigo meu  
Com quem pretenderam  
Encarcerar o sol

Viveremos  
O corsário e o porto  
Eu para você  
Você para mim  
Maria Antonieta d'Alkmin

Para lá da vida imediata  
Das tripulações de trincheira

Que hoje comigo  
Com meus amigos redivivos  
Escutam os assombrados  
Brados de vitória  
De Stalingrado

São Paulo – dezembro de 1942



# O Escaravelho de Ouro

*para Antonieta Marília*



*antena*

Aqui todos bem  
E aí?  
Pega o coleóptero pentâmero  
Lamelicórneo  
Escarabídeo de negro marfim  
Quem foi que te pegou?  
Tata! É meu!  
O bisantino escaravelho

*páscoa de giorgio de chirico*

Quando te debruçares  
Sobre a lívida ambigüidade  
Nada será interrompido  
Não estremecerá a estátua do físico  
Nem a sacra estupidez  
Nem a miragem  
Nem a fraternidade ansiosa

Ninguém quis comprar o poeta

*mistério gozoso*

Abandonarás pai e mãe  
Pelo tênis de bordo  
As asas sobrarão  
No jazigo familiar  
Correrá atrás da mentira  
O anjo de pernas curtas

*episódio*

Eliminarás a doença e o bárrio  
Restará o deleite dos homens  
Porque foste o andrógino

*a família do burrinho*

— Vamos Joseph fugir  
— Para onde Maria ir  
Joseph (jocoso) — shall go to Jundi-aí aí!  
— Depressa! Sela o Mangarito  
Vamos com o vento Sul  
Onde serei cesariada?  
— No presepe  
— Tenho medo da vaca  
— Não chores darling! (terno) Sweepstake de Deus!  
Maria — Caí na ilegalidade  
Porque modestia à parte  
Trago uma trindade no ventre  
Nesse tempo não havia ainda as irmãs Dione

Algumas palavras de inglês conhecendo  
A família sagrada partiu  
Sem saudades levar  
Para as bandas do mar  
Vermelho  
Na poeira da madrugada  
Cruzou um olival  
O escaravelho  
— Quantas dracmas serão precisas?  
Exclamou o castiço esposo  
Para esta viagem em torno da lei do mundo  
Estamos no século III ou IV da fundação  
De Roma  
E só tenho “argent de poche”  
— Não vá faltar Joseph  
— Na verdade Deus ajuda...  
(Os ricos)

— Sonhei que os serafins  
Estão bordando uma estrela surda  
Para Herodes não ver  
Quero reis magos  
Trenzinho e monjolo  
E o retrato de Shirley Temple  
Porque o menino vem  
Este mundo salvar  
O vento distribuía algodão pelos açudes  
Joseph espancou o burrinho  
E riu  
— Belo mundo ele vem salvar!  
(Já havia naquele tempo  
Pouco leite para os bebês)  
— Se faltar numerário  
Eu carrego na centena do Mangarito  
E dou um viva ao faraó Hitler...  
(Antes que ele faça comigo  
O Progrom que fez com Moisés)  
— Oportunista! gritou uma nuvem  
Joseph fingiu que não ouvia  
— A vida é um buraco  
Enquanto não vier Maria  
A socialização  
Dos meios de produção  
— Bestal gritou um anjo  
São José seguiu pensando  
Que os anjos geralmente são reacionários  
E as nuvens provocadoras

### *fronteira*

Quero estudar filosofia em Paris  
Não pode ser  
Só se o compadre Antunes te mandar  
Mas a vida mesmo assim é boa  
O compadre Antunes faliu  
A vida é boa  
O compadre Antunes morreu

Velho sino mudo  
Que paras o teu ritmo no pânico  
E aceleras os teus passos  
Na sedição  
A semente frutifica sem aviso  
O mascarado encherá de guizos tua mesa farta  
Não pode ser  
Mesmo assim a vida é boa

Poeta nasceste compromissado com a liberdade  
E inutilmente conheceste a Estrela do Pastor

*o imigrado*

Quando vieres de torna viagem  
Trarás a cabeça exangue  
E a lembrança inútil  
Dos que frequentaram o inferno  
Trarás a cabeça  
Como os caules amorfos  
E teu coração beijará os perfumes da tarde

*estrondam em ti as iaras*

Desde Bilac  
Somos internacionalistas e portugueses júnior  
Gostamos de Camembert, do Nilo, de Frinéia e de Mar  
Carvões do mar  
Náufragos entre sustos e paisagens  
— “ I don’ know my elders!”  
Desde Gonzaga  
Somos pastores e desembargadores  
Desde a Prosopopéia  
Somos brasileiros



*escafandro*

Debalde  
O homem foi ao bordel

A poesia ficou nua entre grades como um meridiano  
Mas tu escalaste o missal das janelas  
E libertaste a alga da Bíblia nas piscinas

*o hierofante*

Não há possibilidade de viver  
Com essa gente  
Nem com nenhuma gente  
A desconfiança te cercará como um escudo  
Pinta o escaravelho  
De vermelho  
E tinge os rumos da madrugada  
Virão de longe as multidões suspirosas  
Escutar o bezerro plangente

*epitáfio nº 1*

Sangras em cantos  
Te arrancaram a gravata "papillon"  
A flor do peito  
Como a um crupiê vendido  
E diante do mundo  
Leram a tua desonra  
Porque não descerraste as maxilas do coração

*buena dicha*

Há quatrocentos anos  
Desceste do trópico de Capricórnio  
Da tábua carbunculosa

Das velas  
Que conduziam pelas estrelas negras  
O pálido escaravelho  
Dos mares  
Cada degredado era um rei  
Magro insone incolor  
Como o barro

Criarás o mundo  
Dos risos alvares  
Das colas infecundas  
Dos fartos tigres  
Semearás ódios insubmissos lado a lado  
De ódios frustrados  
Evocarás a humanidade, o orvalho e a rima  
Nas lianas construirás o palácio termita \*  
E da terra cercada de cerros  
Balida de sinceros cincerros  
Na lua subirás  
Como a tua esperança

O espaço é um cativoiro

*como um mole tufão*

O imperador está com sinusite  
No apartamento 522  
Aqui d'el reil  
Viveste milénios  
Bajulando a sinusite do imperador  
Ou no oboé das barricadas  
Nunca acrisolaste tua reputação bancária  
Nem na Florença dos Medici

\* No original, "térmita" está grafada como paroxítona. Nós tivemos, tendo em vista a assonância com "rima", última palavra do verso anterior.

Em Bombaim ou Buenos Aires  
Dentro daquele copo da China  
Como uma flor de coral  
Nunca consolidaste tua revolta  
Sem atirar de supetão  
Nos tiranos desprevenidos  
Daí a tua híbrida  
Reputação de jogador  
Muita gente te amou sem ser amada

*promontório*

Que há por aí?  
Amor  
Chuvas ao longe  
Jogo  
Mormaço  
Mentira  
Radar

*epitáfio nº 2*

Não terás os carros dos triunfadores  
Nem choros de escravos  
Porque quiseste libertar os homens  
Estacará diante de ti  
A máscara da negação  
Lutarás com a vida face a face  
Sem subterfúgios nem dolo  
E ficará o eco de tua queda

*plebiscito*

Venceu o sistema de Babilónia  
E o garção de costeleta

Copacabana, 15-4-1946



## COLEÇÃO VERA CRUZ

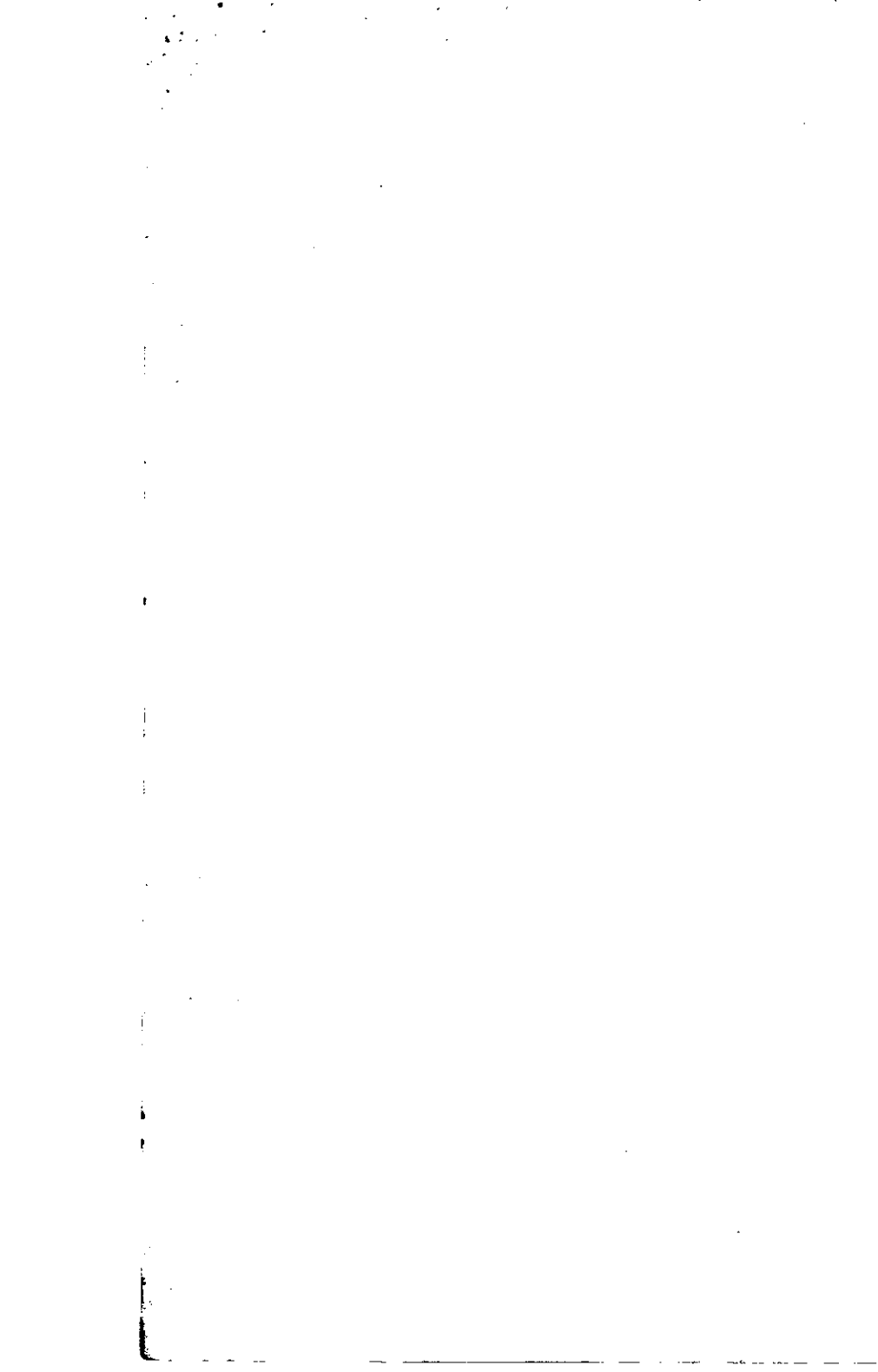
- Bar Don Juan  
*Antônio Callado*
- Beco da Fome  
*Orígenes Lessa*
- As Cariocas  
*Sérgio Porto*
- Os Cavalinhos de Platiplanto  
*José I. Veiga*
- Cemitério de Elefantes  
*Dalton Trevisan*
- Chão Galego  
*Renard Perez*
- As Chuvas  
*José Condé*
- Cobra Norato e Outros Poemas  
*Raul Bopp*
- Como Uma Tarde em Dezembro  
*José Condé*
- Os Condenados  
*Oswald de Andrade*
- Confissões de Uma Quarentona  
*Dora Maria*
- Conversa Vai, Conversa Vem  
*Mário da Silva Brito*
- Coronel de Barranco  
*Cláudio de Araújo Lima*
- Corpo Vivo  
*Adonias Filho*
- Deus no Pasto  
*Hermilo Borba Filho*
- Os Dez Mandamentos  
*Diversos*
- Diário Intemporal  
*Mário da Silva Brito*
- Do Pau-Brasil à Antropofagia e às Utopias  
*Oswald de Andrade*
- O Forte  
*Adonias Filho*
- A Guerra Conjugal  
*Dalton Trevisan*
- História da Literatura Brasileira  
*Nelson Werneck Sodre*
- História do Modernismo Brasileiro  
*Mário da Silva Brito*
- Informação ao Crucificado  
*Carlos Heitor Cony*
- José de Alencar na Literatura Brasileira  
*M. Cavalcanti Proença*
- Léguas da Promissão  
*Adonias Filho*
- Luanda Beira Bahia  
*Adonias Filho*
- Marinheiro de Primeira Viagem  
*Osman Lins*
- Memórias de Lázaro  
*Adonias Filho*
- Memórias de um Escritor  
*Nelson Werneck Sodré*
- Memórias Sentimentais de João Miramar — Serafim Ponte Grande  
*Oswald de Andrade*
- Nascimento de Uma Mulher  
*Sônia Coutinho*
- Notas de Manfredo Rangel, Repórter  
*Sérgio Sant'Anna*
- Novelas Nada Exemplares  
*Dalton Trevisan*
- Ópera dos Mortos  
*Austran Dourado*
- Paixão Bem Temperada  
*Esdras do Nascimento*

- O Pássaro de Cinco Asas  
*Dalton Trevisan*
- Pensão Riso da Noite: Rua das  
Mágoas  
*José Condé*
- Ponta de Lança  
*Oswald de Andrade*
- Quarup  
*Antônio Callado*
- A Raposa e as Uvas  
*Guilherme Figueiredo*
- O Rei da Terra  
*Dalton Trevisan*
- Sangue Sem Dono  
*Carmen da Silva*
- Sargento Getúlio  
*João Ubaldo Ribeiro*
- Seis Peças em um Ato  
*Guilherme Figueiredo*
- Os Sinos — O Tombadilho  
*Renard Perez*
- Solidão, Solitude  
*Autran Dourado*
- Sombras de Reis Barbudos  
*José I. Veiga*
- Somos Todos Inocentes  
*O. G. Rego de Carvalho*
- Teatro — 2 Vols.  
*Dias Gomes*
- Teatro  
*Oswald de Andrade*
- Tempo de Vingança  
*Virginius da Gama e Me*
- Tempo Vida Solidão  
*José Condé*
- Tijolo de Segurança  
*Carlos Heitor Cony*
- Ulisses Entre o Amor e a l  
*O. G. Rego de Carvalho*
- Um Homem Sem Rosto  
*Olympio Monat*
- Um Ramo para Luiza  
*José Condé*
- Vaca de Nariz Sutil  
*Campos de Carvalho*
- O Vampiro de Curitiba  
*Dalton Trevisan*
- O Vento do Amanhecer em  
Macambira  
*José Condé*
- O Ventre  
*Carlos Heitor Cony*





Impresso em 1974, nas oficinas da  
EMPRESA GRÁFICA DA REVISTA DOS TRIBUNAIS S.A.  
Rua Conde de Sarzedas, 38 – Tel. 33-4181 (PBX)  
01512 - São Paulo – S.P. – Brasil  
pelo método offset, com filmes fornecidos por  
EDITORA CIVILIZAÇÃO BRASILEIRA S.A.





OBRAS COMPLETAS DE  
OSWALD DE ANDRADE

1. OS CONDENADOS (*Alma / A Estrela de Absinto / A Escada*) — Romances.
2. MEMÓRIAS SENTIMENTAIS DE JOÃO MIRAMAR / SERAFIM PONTE GRANDE — Romances.
3. MARCO ZERO: I — *A Revolução Melancólica* — Romance.
4. MARCO ZERO: II — *Chão* — Romance.
5. PONTA DE LANÇA — Polêmica.
6. DO PAU-BRASIL À ANTROPOFAGIA E ÀS UTOPIAS — (*Manifesto da Poesia Pau-Brasil/Manifesto Antropofágico/Meu Testamento / A Arcádia e a Inconfidência / A Crise da Filosofia Messiânica / Um Aspecto Antropofágico da Cultura Brasileira: O Homem Cordial / A Marcha das Utopias*) — Manifestos, teses de concursos e ensaios.
7. POESIAS REUNIDAS O. ANDRADE (*Pau-Brasil / Caderno do Aluno de Poesia / e outras*) — Poesias.
8. TEATRO (*A Morta / O Rei da Vela / O Homem e o Cavalo*) — Teatro.
9. UM HOMEM SEM PROFISSÃO: *Sob as Ordens de Mãe* — Memórias e Confissões.
10. TELEFONEMAS — Crônicas e Polêmicas.
11. ESPARSOS.

## Poesias Reunidas O. Andrade

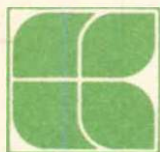
compõe-se dos livros  
*Pau-Brasil,*  
*Primeiro caderno do aluno*  
*de poesia,*  
*Cântico dos cânticos para*  
*flauta e violão,*  
*O Escaravelho de ouro,*  
e outros poemas.

Esta edição, ilustrada pelo autor  
e por Tarsila Amaral, é aberta com  
importante ensaio crítico de

HAROLDO DE CAMPOS

— texto que re-avalia a obra poética de

Oswald de Andrade



---

MAIS UM LANÇAMENTO DE CATEGORIA DA  
CIVILIZAÇÃO BRASILEIRA