

## 3

**O Descobrimento do Brasil no umbigo do mundo**

Oswald de Andrade, numa viagem a Paris, do alto de um atelier da Place Clichy – umbigo do mundo – descobriu, deslumbrado, a sua própria terra.<sup>1</sup>

A idéia de primitivismo é a chave interpretativa de uma obra que se quis singular na forma de ver e pensar a relação do Brasil com o mundo. Diretamente relacionada às intuições contidas no Manifesto Pau-Brasil de 1924 e no Manifesto Antropófago de 1928, ela se apresenta como uma grande dificuldade, sendo sua definição tão complexa quanto a de “Antropofagia”, o que inclusive possibilitou a confusão de um termo com outro.

Sem a pretensão de resolver essa imprecisão de imediato, devo dizer que, diante de tão sinuosa relação, o eixo principal deste estudo será centrar fogo mais no primeiro do que, propriamente, no segundo conceito. Importa, neste momento, reconstruir uma ambiência que tornou possível que esse conceito emergisse, e o ponto de partida é uma fala do próprio Oswald de Andrade: “Se alguma coisa eu trouxe das minhas viagens à Europa dentre duas guerras, foi o Brasil mesmo. O primitivismo nativo era o nosso único achado de 22, o que acoroçoava então em nós Blaise Cendrars”.<sup>2</sup>

Na introdução ao sexto volume das *Obras Completas* de Oswald de Andrade, Benedito Nunes repisa que “O manifesto Pau-Brasil inaugurou o primitivismo nativo, que muito mais tarde, num retrospecto geral do movimento modernista, Oswald de Andrade reputaria como o único achado da geração de 22”.<sup>3</sup> Pois bem: no final do primeiro momento modernista (1917-1924) se tornou possível um novo caminho, de volta às origens “bárbaras” e anti-clássicas das manifestações da cultura brasileira, e o poeta iniciaria este movimento justamente quando e onde era mais evidente o sentimento de estar no mundo. A idéia de primitivismo é apresentada no momento em

---

<sup>1</sup> PRADO, Paulo. “Poesia Pau-brasil” (Prefácio de *Pau-Brasil*), *Obras completas. Volume 7* (doravante OC. Vol.7). *Poesias reunidas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972. P. 5.

<sup>2</sup> “O caminho percorrido” In: *Ponta de Lança*. Rio de Janeiro:Ed. Globo, 1991. P. 111

<sup>3</sup> NUNES, Benedito. “Antropofagia ao alcance de todos”; Introdução das *Obras Completas. Volume 6*. (OC. Vol. 6): *Do Pau-Brasil à Antropofagia e às Utopias – Manifestos, teses de concursos e ensaios*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972. P. xiv.

que Oswald descobriu o Brasil em Paris, a cidade mais cosmopolita, o umbigo do mundo.

Esta interpretação polêmica era parte dos achados que punham de pé o “ovo de Colombo”, descoberto por Oswald de Andrade na *Place Clichy* (Paris) e mencionado por Paulo Prado na outra introdução, a da Poesia Pau-Brasil. No texto da epígrafe, a *Place Clichy* é onde está uma espécie de oráculo de Delfos. Este *omphalos* ganhava a dimensão de um espaço público – uma ágora ou fórum –, dos turistas que partilhavam de um neoclassicismo estilizado, figurando como um santuário do mundo latino-americano no Velho Continente, após a primeira guerra mundial,

Quando o mundo parecia ter entrado numa era de paz e de progresso sem sustos. Paris congregou todas as atenções dos artistas e dos poetas. Vinha de longe essa tradição que encheu de glória o século XIX francês. Mas aí as facilidades de intercâmbio e de viagem tinham feito de Paris dessa época ‘o umbigo do mundo’, como disse Paulo Prado. Na América, artistas e poetas não encontravam a cultura nem o clima necessários às suas inspirações. Daí a migração para Paris de inúmeros escritores do continente, como aliás de toda a Europa, da China e da Austrália. Eu mesmo encontrei nas ruas de Montparnasse John dos Passos, Waldo Frank e com ele travei relações. Na “Rotonde” podiam-se ver espalhados pelas mesas, diante dos vermouths, dos *bocks* e de misturas de leite coloidal com chicória azul, ao lado de mulheres espantosas como jaguatiricas, fluídas de formigações, tanto o russo Ehreburg como o espanhol Gomes de La Serna, o irlandês Joyce, o brasileiro Villa-Lobos e o americano Putnam. Foi nesse meio que se formaram as gerações que dominam atualmente a literatura norte-americana e a literatura brasileira, bem como as artes plásticas e a música do continente. A nossa se chamou a ‘geração modernista’, a de Samuel Putnam foi a chamada ‘geração perdida’. Ambas trouxeram, do quarto de Cocteau na Rue d’Anjou, das galerias da Rue de La Boetie, dos ateliers de Montparnasse, do esconderijo do românico Brancusi no Impasse Ronsin, as técnicas do mundo que iriam renovar as artes e letras americanas.<sup>4</sup>

Nesta apresentação do ambiente intelectual parisiense, Oswald tenta delinear os motivos que fizeram da capital francesa o maior refúgio para os intelectuais do Novo Mundo. Pode-se imaginar que, nos anos 20, com a descoberta da arte negra e a valorização do pensamento selvagem como fonte estética, cosmológica e científica, formava-se um solo comum entre brasileiros e europeus, onde o novo se fundia ao originário. No entendimento de Benedito Nunes, estratégico para a hipótese deste capítulo, isto significaria para o leitor que “a imagem do canibal estava no ar e pertencia

---

<sup>4</sup> ANDRADE, Oswald. “Palavras de apresentação” in: *Telefonema*. [Correio da Manhã, 18 de out. 1946], citado por CHALMERS, Vera Maria. *3 linhas e 4 verdades : o jornalismo de Oswald de Andrade*. São Paulo: Duas Cidades, 1976. P. 60 e 61.

ao mesmo conjunto, ao mesmo sistema de idéias, ao mesmo repertório comum, que resultou da primitividade descoberta e valorizada”.<sup>5</sup> E, assim, sobrepondo-se ao racionalismo da cultura européia, graças à arqueologia e à etnologia<sup>6</sup>, o primitivismo igualaria patamares com o Inconsciente freudiano e o pensamento mágico analisado por Levy-Bruhl.

Como parte de uma constelação de categorias de que dispunham os criadores nas duas primeiras décadas do século XX, a idéia do primitivismo acabou servindo às vanguardas, de acordo com as intenções específicas de cada um dos seus representantes. Este conceito apontava para Oswald de Andrade a tão ansiada especificidade da cultura brasileira, oculta no território americano – “âmbito do mais arcaico, mas por isso mesmo, lugar de onde o novo poderia emergir puro”<sup>7</sup> – e descoberta na catedral do mundo, Paris<sup>8</sup>.

Contudo, o que primeiro parecia chamar a atenção de Oswald no caso parisiense é a valorização dessas categorias como “novas técnicas que iriam renovar as artes e letras americanas”. Vale lembrar também o quanto a distinção entre os norte-americanos e os latino-americanos, e principalmente os brasileiros, foi importante para o autor.

Diferente da “geração perdida” dos americanos em Paris<sup>9</sup>, ele entendia essa viagem, não apenas como uma busca de coisas novas, mas como um ajuste de ponteiros, uma espécie de mergulho para atualização estética, capaz de reintegrar o poeta na vida do seu tempo e acertar o relógio da cultura no Brasil, atrasado em 50 anos. Antônio Cândido endossa esta percepção, ao dizer que aquela geração modernista

Era uma geração nem perdida nem abstencionista, mas perplexa diante de um conjunto de mudanças internas e externas, dentro e fora do país, que, afetando tanto a maneira de sentir como a forma de pensar, comprometiam antiga posição ideológica

<sup>5</sup> NUNES, Benedito. *Oswald canibal*. Coleção Elos. São Paulo: Editora Perspectiva, 1979. P., 18.

<sup>6</sup> Cf. “Sobre o surrealismo etnográfico” in: CLIFFORD, James. *A experiência etnográfica: antropologia e literatura no século XX*. Traduzido por José Reginaldo Santos Gonçalves. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1998.

<sup>7</sup> GORELIK, Adrián. “Nostalgia e Plano – O Estado como vanguarda” in: *Das vanguardas a Brasília – cultura urbana e arquitetura na América Latina*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005. P. 26.

<sup>8</sup> A expressão “a mais bela igreja do mundo” foi referida à cidade de Paris por Blaise Cendrars, um dos contatos mais próximos de Oswald de Andrade na sua estadia na França. Cendrars diz ainda que a capital é a “Gare centrale” do universo, “última parada do desejo”, mas também a “encruzilhada das inquietudes” na sua *Prose Du Transsibérien*. Citado por PERLOFF, Marjorie. *O momento futurista: Avant-garde, avant-guerre, e a Linguagem da ruptura*. São Paulo: EDUSP, 1993. P. 63.

<sup>9</sup> GUMBRECHT, Hans Ulrich. “Americanos em Paris” *Em 1926: vivendo no limite do tempo*. Rio de Janeiro: Ed. Record, 1999. p. 17-27.

estável da intelectualidade, sem que lhe proporcionasse de imediato condições para um novo situacionamento. Entre 1922 e 1930 ocorre a fixação, por parte do grupo de São Paulo, promotor do movimento, de uma atitude de rebeldia, que o colocava, pela natureza mesma do seu fazer literário, antes do engajamento político, já no fim da década, em oposição à comunidade<sup>10</sup>

Entretanto, mesmo considerando as distinções propostas por Antônio Cândido e pelo próprio Oswald de Andrade, entre nossos modernistas e os intelectuais americanos, num primeiro momento, proponho uma revisão desta segmentação.

Apenas até certo ponto, as preocupações e o fascínio com a autenticidade foram um dos lineamentos mais freqüentes do horizonte estético de Oswald, que encontrou no primitivismo um dos traços distintivos da cultura brasileira. Num artigo em que responde às críticas de Alceu de Amoroso Lima,<sup>11</sup> Oswald de Andrade diria que esse elemento bárbaro, presente na poesia Pau-Brasil, que começou a ser pensada por volta de 1923, seria um conceito de época, o que lhe conferiria o peso da autenticidade.

Se não há balbuciamiento aí, há primitivismo. Isso há. Sem escola. Sem monomania. Primitivismo, porque se formos naturais, temos que ser de nossa época. Uma época que começa. Que ignorava o vapor há cem anos, o automóvel a trinta, o avião a vinte, o gás asfixiante há doze e o Brasil a três.<sup>12</sup>

Por outro lado, acredito que as afinidades de Oswald com a atitude intelectual dos norte-americanos, que preferiam não optar por nenhum dos lados no embate entre autenticidade e inautenticidade é uma tendência mais forte<sup>13</sup>.

Para Oswald, o poeta que acompanhava a sua época não poderia deixar de tirar proveito de uma espécie de liberdade intelectual enciclopédica, semelhante à de um jornal cotidiano, em que “o sublime e o vulgar eram tratados como símbolos de igual importância”.

É possível aproximar a perspectiva oswaldiana daquilo que James Clifford chamou de “surrealismo etnográfico”, na medida em que este olhar coloca como tarefa

<sup>10</sup> CANDIDO, Antônio. *Literatura e Sociedade*, São Paulo: Editora Nacional, p. 192.

<sup>11</sup> A indicação está em “A poesia Pau-Brasil” in: ANDRADE, Oswald de. *Os dentes do Dragão: entrevistas* - Oswald de Andrade; pesquisa, organização, introdução e notas de Maria Eugenia Boaventura. São Paulo, Globo: Secretaria de Estado da Cultura, 1990. P. 30. O texto de Alceu (Tristão de Athayde) mencionado é “Literatura suicida”, publicado em *O jornal* entre 28 de junho e 5 de julho de 1925.

<sup>12</sup> Idem, p. 34.

<sup>13</sup> GUMBRECHT, Hans Ulrich. “Estar-nos-mundos de 1926 – Martin Heidegger, Hans Friedrich Blunck e Carl Van Vechten”. Em *1926: vivendo no limite do tempo*. p. 521 e segs.

do crítico “a decodificação semiótica, com o objetivo de desautenticar e assim expandir ou deslocar as categorias comuns.”<sup>14</sup>

Para Clifford, a etnografia dos anos 20, que compartilhou com o surrealismo o abandono da distinção entre a “alta” e a “baixa” culturas, “fornecia tanto uma fonte de alternativas não-ocidentais quanto uma predominante atitude de irônica observação participante entre as hierarquias e os significados da vida coletiva.”<sup>15</sup>

Ou seja, se durante a sua chamada “fase crítica” (de 1922 a 1930), o modernismo assumiu a forma de uma revolta contra a inteligência nacional, a partir de 1924, essa revolta dava a entender que pretendia “transcender o domínio meramente formal em arte, para atingir também formas políticas”<sup>16</sup>, e certas características do que nacionalmente se entendia por modernismo pareciam se misturar às das vanguardas.

Um bom exemplo disso é a virada que se opera nas concepções estéticas de Oswald de Andrade. Com a inserção do primitivismo nessas concepções, o leitor perceberá que se abre espaço para um novo tipo de realismo na poesia, capaz de valorizar até mesmo o grotesco e o ridículo, sem transformá-lo em um tipo de beleza horrível ou trágico.

Mas por que este conceito, do primitivismo, é qualificado como nativo? Por que ocorre esta confusão dele com a Antropofagia? Que tipo de confusão é esta e qual a aproximação entre estes conceitos para possibilitar tal confusão? Quais seus limites e sua amplitude?

Acredito que essa confusão decorre da associação do conceito de modernismo ao movimento Pau-Brasil e de vanguarda à Antropofagia. Annateresa Fabris, mesmo criticando a fragilidade no uso da analogia para estas relações, entende que os conceitos de vanguarda e modernismo são inseparáveis, de modo que a relação entre eles se processa com *o modernismo sendo expresso* enquanto ação, comportamento e poética *na idéia de vanguarda*<sup>17</sup>.

---

<sup>14</sup> CLIFFORD, J. Idem. P. 148 e segs.

<sup>15</sup> Idem.

<sup>16</sup> BRITO, Mário da Silva. *História do modernismo brasileiro, 1: Antecedentes da Semana de Arte Moderna*. - 6ª. Ed – Rio Janeiro: Civilização Brasileira; P. 183

<sup>17</sup> FABRIS, Annateresa. *O futurismo paulista: hipóteses para o estudo da chegada da vanguarda no Brasil*. p. 68

No artigo “Canibais europeus e antropófagos brasileiros”<sup>18</sup>, Heitor Martins levanta a suspeita de ser a antropofagia uma cópia – *dependente* formal e conceitualmente –, do dadaísmo francês. Debatendo com o grupo neo-concretista, principalmente Haroldo de Campos, ele levanta as leituras realizadas por Oswald no período em que freqüentava a livraria *Au Sans Pareil* em Paris, com o intuito de reconstruir o que considera a verdade dos fatos.

Íntimo das estantes da livraria parisiense, o poeta antropófago teria lido o *Manifeste cannibale*, de Frans Picabia, alguns números da revista *Cannibale*, dos dadaístas, entre outros textos. A reconstituição minuciosa dos passos de turista-leitor tem um único objetivo: questionar o mérito da construção antropofágica oswaldiana como idéia revolucionária.<sup>19</sup>

É fundamental que se perceba o quanto a confusão entre primitivismo e antropofagia contribui para a elaboração das críticas de Martins. Tornando mais clara a polêmica, o crítico situa Oswald de Andrade como um seguidor das vanguardas históricas que tentaram desconstruir a arte do Velho Mundo, baseadas em Paris. E esse modismo diante das correntes estéticas mais agressivas feriria de morte o primitivismo, que se pretendia nativo. Entretanto, apesar de dizer que Oswald não poderia ir além disso, Martins não chega à acusá-lo de plágio abertamente, apenas denuncia a suposta fraude antropofágica. Para ele, “o antropofágico” era uma mescla de futurismo marinettiano, dadá e matizes do canibalismo europeu.

Fazendo a réplica a estes ataques, Benedito Nunes questiona o caráter revolucionário ou de ruptura atribuído ao primitivismo nativo. Tal como Vera Chalmers, o filósofo constrói sua crítica dizendo que durante o movimento Pau-Brasil, Oswald de Andrade esteve, na verdade, mais próximo de um neoclassicismo estilizado, tal como o preconizado por Erik Satie, Jean Cocteau, Radiguet e Apollinaire. Para Nunes, a recepção das fontes européias por Oswald não teria se constituído apenas como subserviência intelectual do poeta, mas teria passado pelo crivo do seu senso crítico que “rejeita, seleciona, assimila e transforma”<sup>20</sup> tudo com o que ele travou íntimo contato, de 1923 até 1925.

---

<sup>18</sup> MARTINS, Heitor. In: *Oswald de Andrade e outros*. São Paulo: Conselho estadual de cultura, 1971.

<sup>19</sup> WERNECK, Maria Helena. “A biografia na crítica á obra de Oswald de Andrade” in: MORAES, Helenice Valias de. e CARNEIRO, Geraldo. (orgs.) *Oswald Plural*. Rio de Janeiro: EDUERJ. Secretaria de Educação e Cultura, 1995. P. 41

<sup>20</sup> NUNES, Benedito. *Oswald Canibal*. passim.

Referindo-se à experiência de Oswald com base em “Palavras de apresentação”, artigo no qual o poeta brasileiro apresenta o norte-americano Samuel Putnam aos leitores compatriotas, Vera Maria Chalmers destaca como “Em Paris as tendências mais recentes misturam-se às sobrevivências de movimentos já ultrapassados historicamente” e também “o quanto ele [Oswald] possui uma noção atrapalhada do que é a vanguarda, como resultado das leituras e discussões iniciais do grupo modernista, por volta de 1921”.<sup>21</sup>

Talvez seja este momento o mais oportuno para distinguir as vanguardas latino-americanas do modernismo internacional, o que faz com que fique para um segundo momento a tentativa de dissociar o primitivismo da idéia de Antropofagia.

Ricardo Benzaquen de Araújo, na introdução do seu livro sobre Gilberto Freyre, observa que os estudos mais recentes sobre o assunto, como os de Matei Calinescu e Peter Bürger, “têm procurado justamente distinguir o modernismo propriamente dito das atividades das vanguardas”, porque estas estariam imbuídas de uma tentativa de pôr fim à autonomia da obra de arte, tentando equacionar de maneira nova, a relação entre a arte e a vida. Elaborada às vezes com uma carga de agressividade mobilizada para o ataque do esteticismo da geração anterior, e, se possível, incorporando inclusive elementos não artísticos, a atuação das vanguardas assumiria uma postura totalizante se comparada ao modernismo, que, inversamente, conservaria essa oposição, nutrindo-se dela e concentrando as suas energias em um processo de renovação estritamente estética.<sup>22</sup> O antropólogo menciona Conrad e Thomas Mann como exemplos de autores modernistas, pois o refinamento da linguagem alcançado por estes dois escritores seria um meio de afastamento da vida.

No mesmo sentido, Santuza Cambraia Naves analisa o romance *Tonio Kröger*, de Thomas Mann, e sublinha como um dos seus pontos mais luminosos a representação do artista como um homem de sensibilidade exacerbada, mas separado da vida social.

Entretanto, ocorre que, para a autora, mesmo que o Manifesto da Poesia Pau-Brasil seja considerado um texto visionário, “em nenhum momento aparece no ‘Pau-

---

<sup>21</sup>A autora se refere a “Palavras de apresentação”. Cf. CHALMERS, Vera Maria. *3 linhas e 4 verdades : o jornalismo de Oswald de Andrade*. P. 60 e 61.

<sup>22</sup> ARAÚJO, Ricardo Benzaquen. *Guerra e Paz: Casa-Grande & senzala e a obra de Gilberto Freyre nos anos 30*. P. 20 No mesmo sentido cf. KRAUSS, R. p. 157 e segs.

Brasil’ a perspectiva totalizante do romantismo alemão, com seus homens cultivados e completos”, que também seria um traço distintivo das vanguardas.<sup>23</sup>

A afirmação de Santuza Cambraia Naves é certa se considerarmos que o conceito de vanguarda não admite certas adjetivações. Para o historiador da arquitetura Adrián Gorelik, o problema da América Latina era diverso do europeu, e precisamente tinha mais a ver com um vazio a ser preenchido do que com a criação de cisões, fissuras a serem abertas num passado clássico ainda utilizável. “Não se podia propor a *tabula rasa*, porque o problema local era a *tabula rasa*:”<sup>24</sup> e, dessa forma, a tarefa de nossas vanguardas era de construção.

Assim sendo, o historiador argentino assinala que o traço definidor da vanguarda na América Latina é a sua vontade de construção do novo. Em seu estudo sobre a arquitetura nos casos mexicano, argentino e brasileiro, dos anos 30, o autor sublinha, inclusive, a especificidade temporal dessas vanguardas. Dotadas de uma “heterogeneidade multitemporal”, conceito tomado de empréstimo pelo autor a Néstor García Canclini, elas apresentam nuances que são capazes de frustrar a tentativa de enquadrá-las nas temporalidades das vanguardas estéticas, que, segundo Perry Anderson (ano), situavam-se entre “um passado clássico ainda utilizável, um presente técnico ainda indeterminado e um futuro político ainda imprevisível”<sup>25</sup>. Gorelik dirá que essa imagem criada por Anderson pode até ser produtiva, se matizada de acordo com algumas circunstâncias, mas não pode ser tomada como uma teoria apenas porque o historiador inglês tenta encaixá-la em diferentes tempos históricos e espaços geográficos. Em outras palavras, Gorelik aponta para o fato de que Anderson “acredita ver uma *idêntica* encruzilhada temporal deslocada hoje no Terceiro Mundo” onde “dever-se-ia tentar encontrar a própria heterogeneidade diferencial de cada caso”.<sup>26</sup>

Dessa forma, o tipo de temporalidade que caracterizaria a vanguarda latino-americana, e do qual Oswald poderia se servir, estaria caracterizado por um passado aberto à invenção e um futuro disponível. Invertendo o sentido da máxima de Bertolt Brecht citada pelo historiador argentino – “o que vier extinguirá seu passado”<sup>27</sup> - , em Oswald, o futuro que virá edificará seu próprio passado, e sobre este chão tradicional

<sup>23</sup> NAVES, Santuza Cambraia. *O violão azul: modernismo e música popular*. P. 80-81

<sup>24</sup> GORELIK, Adrián. “Nostalgia e Plano – O Estado como vanguarda”. P. 51.

<sup>25</sup> ANDERSON, Perry. “Modernidade e revolução”(texto em espanhol), in: *Debats* op. Cit. GORELIK, Idem. P. 50-51

<sup>26</sup> Idem. P. 51.

<sup>27</sup> Idem. P. 52



subjacente, finalmente inventado, repousa o sentido dessa busca e, concomitantemente, o papel de toda a cultura do presente. “A Poesia Pau-Brasil é uma sala de jantar domingueira, com passarinhos cantando na mata resumida das gaiolas, um sujeito magro compondo uma valsa para flauta e a Maricota lendo o jornal. No jornal anda todo o presente.”<sup>28</sup>

Esse processo de construção de uma tradição permitiria a Oswald de Andrade apresentar sua interpretação da cultura brasileira a partir de contrastes bem próximos, cantados em sua poesia como se fossem passarinhos dentro da selva em miniatura das gaiolas. Acreditando que uma espécie de *estado de inocência*, capaz de produzir inúmeros fatos brasileiros, era trazida pela tradição oral e doméstica, mas também parte do cotidiano, o poeta atribui este aspecto mental não apenas ao passado, mas acredita que igual “inspiração de poesia anda aí nos jornais de hoje e nos fatos de nossa vida pessoal.”<sup>29</sup>

Para concluir, acredito que neste primeiro momento a filiação de Oswald de Andrade às vanguardas pode ser defensável a partir da crítica a esta afirmativa de Paulo Prado, ao final da introdução da Poesia Pau-Brasil: “A nova poesia não será nem pintura, nem escultura, nem romance. Simplesmente poesia com P grande, brotando do solo natal, inconsciente. Como uma planta”.<sup>30</sup>

No meu entendimento essa interpretação que aproxima a poesia de Oswald do modernismo – sugerindo a existência de uma autonomia – é um equívoco. De modo a tornar mais clara essa minha discordância, tentarei discutir alguns elementos do enunciado de Paulo Prado.

Anunciando a volta ao sentido puro, o Manifesto Pau-Brasil propõe que “Um quadro são linhas e cores [e] a estatuária são volumes sob a luz”. A poesia de Oswald nesse momento é marcada por um realismo empírico, dotado de um espírito pragmático que o norteava no trabalho intelectual de assimilação de idéias, mas são as artes plásticas, sobretudo as pinturas de Tarsila do Amaral, que lhe dão o eixo referencial para coordenar os conceitos instrumentais de sua poética<sup>31</sup>. Sem a pretensão de obter um

<sup>28</sup> ANDRADE, Oswald de. “Manifesto da Poesia Pau-Brasil” in: *Obras completas. Volume 6* (doravante *OC. Vol.6*). *Do Pau-Brasil à Antropofagia e às Utopias – Manifestos, teses de concursos e ensaios*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970. P. 9.

<sup>29</sup> ANDRADE, Oswald de. *Os dentes do dragão*. P. 23.

<sup>30</sup> PRADO, Paulo. “Poesia Pau-brasil” (Prefácio de *Pau-Brasil*), *OC. Vol.7.*: p. 7.

<sup>31</sup> Benedito Nunes argumenta extensamente que o pensamento da fase decisiva do Modernismo constitui menos uma especulação do que um ‘trabalho pragmatista’. Dentro desta visão de Mário de Andrade predominava o realismo psicológico que norteava seu trabalho intelectual de assimilação de idéias. Mas

aprofundamento maior nesse assunto, que aqui não será objeto de análise devido às limitações impostas a este estudo, pode-se mencionar o fato de “que Oswald foi sensível a todos os recursos de apelo aos sentidos utilizados usualmente por Cendrars, fossem eles sonoros, visuais, e mesmo táteis...”<sup>32</sup> e principalmente ao recurso técnico da colagem, tomado da pintura cubo-futurista<sup>33</sup>, que será objeto de uma análise mais cuidadosa posteriormente.

Pode-se dizer também que a poesia Pau-Brasil corresponde ao momento de um romance, *Memórias sentimentais de João Miramar*, que teve seus primeiros trechos escritos em 1916 e foi finalmente publicado em 1924. Benedito Nunes sugere que o início de Oswald como vanguardista, seria o *Miramar*:

partindo de um outro ponto de vista, que ampliou, diversificou e modificou esses tópicos [imagens-choque, sintaxe interruptiva, dissonância do verso, juntamente com o humor e a atitude agressiva do poeta rebelde] a abordagem exploratória de Oswald de Andrade, complementar à de Mário, no trajeto prático e teórico por ambos percorrido, começa com as *Memórias Sentimentais de João Miramar* (1924).<sup>34</sup>

*Memórias Sentimentais de João Miramar* se apresenta como um romance com características novas, tanto na forma quanto no conteúdo. Nele, Oswald engendra elementos autobiográficos através de uma personagem que oculta um pseudônimo bastante usado pelo autor<sup>35</sup>, que, na sua obra, ganha vida própria amoldando-se à construção oscilante entre a continuidade e a descontinuidade, anunciando “o espírito moderno” em sua literatura. Organizado em capítulos curtos e heterogêneos (seguindo numeração de 1 a 163), o livro é escrito através da paródia de vários estilos, sendo recorrentes os trocadilhos, a *blague* e a sátira social ao longo de uma escrita que foi considerada cinematográfica.<sup>36</sup>

---

no seu caso, teria sido a sua formação musical que, no entanto, havia lhe fornecido o eixo de referência para coordenar os conceitos instrumentais de sua poética. NUNES, B. “Estética e correntes estéticas do Modernismo”. In: ÁVILA, Affonso. *O Modernismo*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1975. p. 41. Nota 8.

<sup>32</sup> AMARAL, Aracy A. *Blaise Cendrars no Brasil e os modernistas*. P. 97.

<sup>33</sup> Marjorie Perloff chama de *collage* a transferência de materiais de um contexto para o outro, ainda que o contexto original não possa ser apagado. Em Oswald essa técnica opera como uma representação da realidade que justapõe fragmentos muitas vezes antagônicos, numa escrita feita a partir de imagens. PERLOFF, Marjorie. p. 102

<sup>34</sup> NUNES, B. “Correntes estéticas do Modernismo”. p.63

<sup>35</sup> Principalmente nos anos 1918-1920. Para tanto veja-se *O Perfeito cozinheiro das almas deste mundo : diário coletivo da garçonniere de Oswald de Andrade*. Ed. fac-sim São Paulo: EX Libris, 1987.

<sup>36</sup> CÂNDIDO, Antônio. “Estouro e Libertação” in: *Brigada ligeira e outros escritos*. P. 20-21. CAMPOS, Haroldo de. “Miramar na Mira”. in: ANDRADE, Oswald. *Obras Completas, Volume 2*, p. XLIII. – p. 20.

No ano seguinte à publicação dessa obra, Mário de Andrade redigiu um artigo em que procurou retomar uma resenha crítica sobre ela, recolocando, assim, uma questão que seria muito cara ao outro Andrade, a partir de então:

Quando estudei as *Memórias sentimentais* chamei atenção para algumas tendências do brasileiro com Expressionismo e Dadá. O que não firmei bem é que o livro continha germinalmente alguns *elementos de construção brasileira*.<sup>37</sup>

Mário considera o *Miramar* uma espécie de “destruição construtiva”. Termo que, aliás, Jorge Schwartz ensina que seria muito caro ao entendimento de sua própria obra, caracterizada por este sentido destrutivo, nos anos 20, e pelo sentido construtivo na década seguinte. Reconhecendo a força expressiva da linguagem poética de Oswald, Mário classifica a obra como “a mais alegre das destruições. Quase dada. Pretendeu a volta ao material. Isso indicava respeitar o material e trabalhá-lo. Ou, pelo menos, a apresentação do material puro, em toda sua infante virgindade”<sup>38</sup>

Em última análise, parece que Paulo Prado – a quem o próprio Oswald invejava a forma de escrever<sup>39</sup>, - espera mais da poesia Pau-Brasil do que o inventor da própria. O sentido da discussão sobre a relação entre a língua falada e a escrita na poesia Pau-Brasil é, talvez, um atestado disso. Ela não surge com a pretensão de ser a expressão de uma poesia com P maiúsculo, mas uma linguagem coloquial, bem humorada, leve e irônica. E, nesse sentido, as *Memórias Sentimentais* são também um bom exemplo. No capítulo 73. “GARAGE E ESCRITÓRIO”, Oswald ironiza o proselitismo das elites de São Paulo, apresentadas como personagens do mundo social que são retratadas ironicamente, como figuras distorcidas, caricaturas de si mesmas:

A casa de Higienópolis sossegava preguiças tropicais por entre a basta erva do jardim aquintalado até outra rua com arvores e sol lembrando a longe Fontainebleau de minha sogra.

Célia era um circo.

Os amigos respeitabundos transferiam-se para o escritório de caricaturas paredais e poker na bolsenta Rua Quinze em sacada de cimento armado avistadora de Brases fabricantes.

As cotações de Santos chegavam pela campainha regular do fone assegurando a gasolina que por desfastio de cinco horas até o jantar eu asphaltava em primeira segunda terceira marcha-ré no aprendizado ajardinado de bungalows Rua Augusta abaixo.

<sup>37</sup> FONSECA, Maria Augusta. P. 153. Grifos meus.

<sup>38</sup> Mario de Andrade. “Oswaldo de Andrade”, in: BATISTA, Marta Rossetti; et alli. *Brasil: 1º tempo modernista - 1917/29, documentação*. p. 220.

<sup>39</sup> ANDRADE, Oswald de. *Os dentes do dragão*. P. 27.

O dr. Pepe Esborracha e o sábio Pilatos vinham fiéis e gulosos como estorvos para o jantar dos dias santificados de convite de Célia imprudentíssima.  
 Pelos sábados eu e o poeta Fíleas britanizávamos a semana em surtidas por caminhos pores de sol para lá de Santana.  
 Os domingos eram grávidos de sono.<sup>40</sup>

Esse tipo de linguagem convive no romance com as transposições da fala do caipira para a escrita, como no capítulo 76. “CARTA ADMINISTRADORA”:

“Ilmo. Sr. Dr.  
 Cordeais saudações  
 Junto com esta um jacá de 15 frango que é para a criancinha não morrê.  
 Confirmo a minha de 11 próximo passado que aqui vai tudo em ordem e a lavoura vai bem já estou dando a segunda carpa.  
 Fiz contato com os colonos espanhol que saiu da Fazenda Canadá assim mesmo preciso de algumas famílias a porca pintada deu cria sendo por tudo nove leitão e o Migué Turco pediu demissão arrecolhi na ceva mais três capadete que já estão no ponto a turbina não está funcionando bem esta semana amanhã o Salim vem concertal.  
 O descascador ficou muito bom por aqui vão todos bom da mesma forma com a graça de Deus que com D. Célia fique restabelecido da convalescença é o que eu lhe desejo.”<sup>41</sup>

Pois bem, há um comentário de Blaise Cendrars sobre a sua *Prose du Transsibérien*, capaz de se encaixar perfeitamente neste ponto sobre a poética oswaldiana, do qual o *Miramar* também compartilha: “quanto à palavra prosa [...] Poema pareceu-me demasiado pretensioso, muito fechado. O termo prosa é mais aberto, mais popular”.<sup>42</sup>

Retomando à distinção entre o modernismo e as vanguardas em outros termos, quero dizer que, ao contrário do que poderia sugerir sua atuação no meio intelectual paulista, quando se dava a entender que ele seria o mais inclinado a defender uma ruptura com o passado, Oswald de Andrade se volta para uma atuação construtiva de vanguarda.

Entretanto, por mais que alguns críticos apontem os limites da leitura das vanguardas européias por parte de Oswald, não pretendo mapear esse caráter construtivo do primitivismo exclusivamente a partir do contato com as vanguardas européias. Diferentemente, prefiro dar maior relevo ao aspecto nativo do conceito, o que

---

<sup>40</sup> ANDRADE, Oswald de. *Memórias sentimentais de João Miramar / Serafim Ponte Grande*. (Coleção Literatura Brasileira Contemporânea no. 5) p. 56.

<sup>41</sup> Idem. p. 59.

<sup>42</sup> PERLOFF, Marjorie. P. 82. Sobre esta mesma observação ver as palavras finais de Silviano Santiago no artigo “A permanência do discurso da tradição no modernismo”.

reforça a importância do argumento que defende a especificidade temporal das vanguardas na América Latina, já apresentado acima. No movimento Pau-Brasil é a tensão entre o cosmopolitismo e o nacionalismo que dá à poesia do período uma pungência específica. E isso se justifica, talvez, porque ainda que Oswald tenha sinalizado num primeiro momento a vontade de se desvincular de um passado primitivo, que para ele significava atraso, no pós-guerra modifica-se de maneira radical a forma de se pensar o Brasil. Uma visão da nacionalidade vincada pela presença de uma força primitiva, natural e indomável, sugerindo a idéia de inferioridade étnica não cabia mais.

Oswald tem consciência de que a modernidade era ditada a partir do exterior, e mesmo que este seu conceito de primitivismo nativo tenha sido elaborado no centro do mundo, isso não significa que o Brasil só poderia ser descoberto a partir de um movimento de importação, em consonância com os movimentos internacionais. Pelo contrário, significa que, mesmo de fora, seria possível escavar o interior do Brasil, buscando sua originalidade no afã de construir um passado e, de posse deste e em paralelo a este, construir a cultura. Essa vaga nacionalista trazia o anúncio de declínio da civilização européia como paradigma cultural, apresentando o Brasil e o restante da América como novas fontes inspiradoras disponíveis, capazes de infundir vida à arte. Seguindo o conselho de Oswald “Dividamos: Poesia de importação. E a Poesia Pau-Brasil, de exportação.”<sup>43</sup>

Dessa maneira, no momento em que se desperta um crescente interesse europeu pelo conhecimento das demais culturas, vistas agora como fonte e expressão do novo, a ênfase recai sobre um momento que seria de construção nacional (ou melhor, nativa) e não de revolução social. “Realizada essa etapa, o problema é outro: ser regional e puro em sua época.”<sup>44</sup>

### 3.1

#### O salão e a selva

Tentarei, a partir de agora, dissociar dois conceitos que se entrecruzam e se fundem mutuamente, antropofagia e primitivismo. Eles podem parecer sinônimos para o leitor mais desavisado, ou, sob outro ponto de vista, estariam envolvidos numa relação

---

<sup>43</sup> “Manifesto da Poesia Pau-Brasil”. *OC. Vol.6* p. 8.

<sup>44</sup> “Manifesto da Poesia Pau-Brasil”. *OC. Vol.6* p. 9.

de nexos causais. Tanto uma noção quanto a outra são muito fluídas, inclusive entre si, mas não é por isso que se deve crer que inexistem limites entre elas.

Uma das formas de tematizar essas diferenças é, de certa forma, considerar que o primitivismo é um programa que virtualmente antecipa ou estaria por trás da antropofagia. Não pretendo fazer desse exercício um ato exaustivo de diferenciação, catalogando os pontos de contato e de distanciamento, mas aproveito este momento para analisar trechos da documentação coligida que podem contribuir para amadurecer o esclarecimento do conceito de primitivismo, de modo que esta sua especificidade não seja colocada *a priori*, mas pelo contrário, decorra de proposições que emergem do texto de Oswald de Andrade. Sempre que for preciso, recorrerei a trechos de documentos do movimento da Antropofagia também.

O Manifesto da Poesia Pau-Brasil, de 18 de março de 1924<sup>45</sup>, é o ponto de partida para o enunciado das idéias de Oswald sobre o primitivismo e a discussão do tema da brasilidade. Neste documento, o poeta apresenta uma série de imagens em paralelo, através das quais procura veicular uma interpretação original sobre o que entende ser a formação brasileira.

Ao final da leitura do manifesto, o leitor perceberá que um clima de indefinição persistirá. Dificilmente resta uma totalidade orgânica, em que as partes se concatenam ao todo, que numa combinação homogênea seja capaz de dar conta da pergunta “o que somos?”. Com seus períodos curtos, que às vezes parecem máximas, o que Oswald de Andrade põe em jogo são “antagonismos em ténue equilíbrio”, expressão posteriormente utilizada por Gilberto Freyre para se referir ao processo através do qual propriedades singulares de duas tradições – a europeia e a africana – não se dissolveriam numa síntese, mas preservariam suas tonalidades originais, conformando um aspecto sincrético que caracterizaria nossa cultura, pelo fato dessa formação não ter se desenvolvido no puro sentido da europeização.<sup>46</sup>

Nos movimentos iniciais do seu estudo sobre Freyre, Ricardo Benzaquen de Araújo lembra que José Guilherme Merquior aponta o antropólogo pernambucano como

---

<sup>45</sup> ANDRADE, Oswald. “Manifesto Pau-Brasil” *Correio da Manhã*, 18 de março de 1924. in: *Obras Completas. Volume VI. (OC. Vol.6) Do Pau-Brasil à Antropofagia e às Utopias: Manifestos, teses de concursos e ensaios.*

<sup>46</sup> FREYRE, Gilberto. *Casa-grande & Senzala*. P. 82. Apud: ARAÚJO, Ricardo Benzaquen de. *Guerra e Paz...* p. 51.

adepto de um modernismo singular, mais anárquico e valorizador da transgressão e do excesso, o que o afastaria das formulações vanguardistas de São Paulo, mas o aproximaria da chave primitivista oswaldiana, que seria reafirmada por Benedito Nunes em seu ensaio *Oswald Canibal*.<sup>47</sup>

Em seu livro sobre a obra de Freyre nos anos 30, Ricardo Benzaquen expõe uma valiosa interpretação sobre a versão do modernismo perfilada pelo autor, na qual os contrastes são constitutivos de sua reflexão sobre o caráter multifacetado da cultura brasileira. O resultado é a expressão policromática que Freyre acaba emprestando à sua pesquisa sobre a sociedade colonial, em diversos períodos históricos. Destaco este trecho, nas palavras do comentador:

Neste sentido, minha impressão final é a de que esse argumento [dos antagonismos em proximidade], fundado em um relativo louvor da ambigüidade, da particularidade e, portanto, incapaz de pensar a totalidade a não ser que os seus componentes tenham condições de guardar ao menos em parte da memória da sua variada origem, é, mais do que uma característica de uma ou outra parte isolada do raciocínio de Gilberto, um ponto central, decisivo mesmo, da sua reflexão<sup>48</sup>.

Acredito que esta interpretação também seria adequada a Oswald de Andrade, ainda que guardando limites bastante evidentes.

Longe de apoiar a corrente regionalista do modernismo, nos anos 20, Andrade a considerava um obstáculo aos avanços de seu movimento, só passando a rever a contribuição de Gilberto Freyre anos mais tarde, em 1946, com o “Informe sobre o Modernismo”, um ensaio inédito em que o poeta faz uma avaliação do percurso de seu ideário estético: “Casa-Grande & Senzala. Eis aí um livro que muitas vezes eu tenho chamado de totêmico, isto é, um livro que apóia e protege a nacionalidade”<sup>49</sup>.

Entretanto, mesmo ajustando esse aspecto totêmico às reflexões de James Clifford sobre o surrealismo etnográfico, não é possível confiar que esse é o entendimento definitivo sobre a posição de Oswald no período do Pau-Brasil, capaz de responder a todas as questões. Tentarei, então, esboçar as nuances entre os dois entendimentos acerca da nossa cultura, mas isso não desfaz a avaliação de que a obra de

---

<sup>47</sup> MERQUIOR, José Guilherme. “Na Casa-grande dos oitenta”. In: *As idéias e as formas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981. NUNES, Benedito. *Oswald Canibal*.

<sup>48</sup> ARAÚJO, R. *Guerra e Paz*...p. 54.

<sup>49</sup> “Informe sobre o Modernismo”. Ensaio inédito, datilografado. 11p. (15 de outubro de 1946). Há uma cópia no Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo. (IEB/USP). A indicação está em SCHWARTZ, Jorge. *Vanguardas Latino-americanas: Polêmicas, Manifestos e Textos Críticos*. P. 89.

Freyre assumiu e desempenha, dessa forma, o papel de uma referência de grande importância para este trabalho.

No Congresso Regionalista de 1926<sup>50</sup>, Gilberto Freyre propõe que o sentido de regionalidade é o elemento básico para compreensão da nossa cultura. Expresso numa substância “mais lírica do que geográfica e certamente mais social do que política”, o regionalismo de Freyre prefere limites geográficos mais modestos, acreditando que a segmentação do país em regiões é mais fecunda para compreendê-lo do ponto de vista cultural

A proposta de uma nova organização do Brasil trazia embutida uma crítica às estrangeirices que estavam em voga na República, como, por exemplo, o pacto federativo, uma roupa pesada e quente demais para a nação desde os seus tempos de fundação e a “onda de mau cosmopolitismo e de falso modernismo”, estranha ao nosso sentimento tradicional.

Possivelmente, algumas dessas críticas foram dirigidas aos participantes da Semana de 22, acusados por Freyre de faltarem com o respeito às peculiaridades e desigualdades da configuração física e social do Brasil para disfarçar, com elementos pitorescos daqui – “uma outra pena de índio ou um outro papo de tucano” –, sua adesão ao exotismo norte-europeu.

O ponto de Gilberto Freyre se liga diretamente ao reconhecimento do Nordeste como a região dominante na expressão dos traços do semblante brasileiro. E isso se deve, tanto à crueza do seu caráter cultural quanto à pluralidade de tradições que ali se plasmaram e se difundiram. Para o argumento de Freyre,

Vários dos seus valores regionais tornaram-se nacionais depois de impostos aos outros brasileiros menos pela superioridade econômica que o açúcar deu ao Nordeste durante mais de um século do que pela sedução moral e pela fascinação estética dos mesmos valores. Alguns até ganharam renome internacional como o mascavo dos velhos engenhos, a Pau-Brasil das velhas matas, a faca de ponte de Pasmado ou de Olinda, a rede do Ceará, o vermelho conhecido entre pintores europeus antigos por “Pernambuco”, a goiabada de Pesqueira, o fervor católico de Dom Vital, o algodão de Seridó, os cavalos de corrida de Paulista, os abacaxis de Goiana...<sup>51</sup>

---

<sup>50</sup> FREYRE, Gilberto. Manifesto Regionalista apud Neroaldo Pontes de Azevedo. *Modernismo e Regionalismo (Os anos 20 em Pernambuco)*. Joao Pessoa: Secretaria de Educação e Cultura da Paraíba, 1984. P. 231.

<sup>51</sup> Idem. p. 233



A despeito de toda a polêmica envolvendo o Manifesto Regionalista, que recebeu ajustes finais por parte de Freyre em 1952, o documento traz um diagnóstico interessante: a desorganização do país parecia

resultar principalmente do fato de que as regiões vêm sendo esquecidas pelos estadistas e legisladores brasileiros, uns preocupados com os “direitos dos Estados”, outros, com as “necessidades da união nacional”, quando a preocupação máxima de todos deveria ser a de articulação inter-regional. Pois de regiões é que o Brasil, sociologicamente, é feito, desde os seus primeiros dias. Regiões naturais a que se sobrepuseram regiões sociais.<sup>52</sup>

A proposta de Oswald parece mais próxima da desgeografização, idéia que marca nitidamente a trajetória de Mário de Andrade neste segundo momento modernista<sup>53</sup>. Ao invés de esboçar o desenho de um “sertão paulista”, Oswald de Andrade busca a superação das diferenças regionais como um passo necessário para esboçar a apreensão conjunta da nacionalidade, e por mais que semelhanças com a interpretação de Freyre sejam flagrantes, esta é uma grande diferença da poesia Pau-Brasil: Se para Freyre “O mapa do Brasil em vez das cores dos Estados terá a as cores das produções e dos trabalhos”, para Oswald todas as cores compõem uma tela única, compostas de imagens das mais diversas paisagens, nas quais os detalhes regionais figuram lado a lado, entremeados por uma centelha lúdica que faz com que todos tenham igual importância.

Contudo, no Manifesto Pau-Brasil há uma visão não homogênea da cultura vinculada a um ponto de vista primeiro, que é a realidade preliminar das formas e dos materiais como  *fatos da cultura*  brasileira. Retomando algumas considerações anteriores, é oportuno dizer que a poética de Oswald de Andrade, assentada em conceitos instrumentais extraídos das artes plásticas, move-se no âmbito de um realismo que se pode classificar de factual ou empírico, em oposição ao realismo psicológico de Mário de Andrade em *Paulicéia Desvairada*<sup>54</sup>.

---

<sup>52</sup> Idem.p. 233 Freyre publicou a primeira edição do manifesto em 1952, mas garantiu que somente naquela data pôde retomar a publicação do texto, cujo inteiro teor já estava pronto em 1926, por ocasião do Congresso Regionalista realizado em Recife. Nos anos 60, Wilson Martins e Joaquim Inojoso alimentaram a polêmica sobre a autenticidade do documento.

<sup>53</sup> MORAES, Eduardo Jardim. *A constituição de idéia de Modernidade no Modernismo Brasileiro*. Tese de doutoramento apresentada ao Departamento de Filosofia do Instituto de Filosofia e Ciências Sociais da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1983.

<sup>54</sup> CF. Mário de Andrade. “Prefácio Interessantíssimo”. In: SCHWARTZ, Jorge. P. 150. NUNES, B. “Estética e correntes estéticas do Modernismo”. P. 50.

Não se pode negar também que este traço empirista reforça a importância do contato com o poeta franco-suíço Blaise Cendrars, para a elaboração das propostas estéticas de Oswald naquele momento. Segundo Santuza Naves,

O autor também estabelece convergências entre as estéticas de Manuel Bandeira e de Oswald de Andrade, mostrando que, à semelhança de Bandeira, que encontrava temas e formas nas páginas jornalísticas, Oswald registrava as descobertas diárias, de maneira fragmentária, “em instantâneos telegráficos do Pau-Brasil, em 1925[...] Esse procedimento comum dever-se-ia a uma mesma consciência de redescoberta do país e a uma mesma percepção da *poesia nos fatos*.<sup>55</sup>”

A *falta de mediações* é um dos elementos fundamentais para aproximar a obra de Oswald de Andrade no seu segundo momento daquilo que Santuza Cambraia Naves chamou de “estética da simplicidade”, em seu estudo sobre as relações entre o modernismo e a música popular. Pelo simples fato de que, situando-se “em oposição ao pensamento discursivo, cujas partes se ligam mediante elos explícitos, sem interrupções”, a trama de proposições do poeta é tecida por meio de uma escrita arredondada e sem costuras, na qual, muitas vezes, não são expostas claramente as relações e examinados os pontos de contato entre as idéias, apresentando-se, assim, como uma obra aberta ao leitor. Aliada a um ritmo mais acelerado de escrita, esta adesão ao simples possibilitava ainda uma atitude despojada, que, ingenuamente, se acreditava mais direta e sincera, conforme pode-se depreender do fragmento abaixo, proferido por Benedito Nunes:

Devolutiva de uma primeira concepção de arte para a qual se voltava ‘o grito literário, embora preche de erros do insultado futurismo’ a criação artística, regida por estes princípios, acompanha, particularmente na poesia, um movimento de depuração, de desnudamento do gosto, que tende a nivelar a sinceridade psicológica (o ideal de Mário de Andrade nessa fase) da ‘imaginação sem fios’ à sinceridade, realçada pelo Cubismo na pintura e na escultura, das formas simples, eficazes, congênitas aos elementos sensíveis e matérias artisticamente trabalhadas.<sup>56</sup>

---

<sup>55</sup> NAVES, Santuza Cambraia. *O violão Azul*. p. 83. Cf. também AMARAL, Aracy A. *Blaise Cendrars no Brasil e os modernistas*. A autora diz que o estilo cendrariano está presente nos poemas-reportagem já em *Pau-Brasil*(1925). P. 94 e segs.

<sup>56</sup>“Ágil o teatro, filho do saltimbanco. Ágil e ilógico. Ágil o romance, nascido da invenção. Ágil a poesia. A poesia Pau-Brasil. Ágil e cândida. Como uma criança.”. [“Manifesto Pau-Brasil”. *OC. Vol.6* p. 5]; NUNES, B. “Estética e correntes estéticas do Modernismo”... P. 49. O trecho citado entre aspas por Nunes é Mário de Andrade. “Mestres do passado”, VI: Vicente de Carvalho. in: BRITO, Mário da Silva. *História do Modernismo Brasileiro*. P. 252

Nesse procedimento, a realidade, ou melhor, os elementos que Oswald denomina fatos da cultura são *dados* de onde se extrai a poesia a ser expressa nos poemas, que, *saindo de uma espécie de repouso*, no qual estão em pé de igualdade as construções verbais, acidentes geográficos, a culinária, a música, a religião e eventos históricos, somente para dar alguns exemplos, abandonam seu estado bruto e penetram na esfera do simbólico, como num verdadeiro processo de extrativismo. Em outras palavras, perfila-se um novo modo de conceber e sentir a realidade, depurando e simplificando (talvez demasiadamente) esses fragmentos, que são tirados do mundo real e justapostos de uma forma estruturada, mas que também parece altamente instável, de modo que o mundo real, imitado, acha-se totalmente posto em questão.

Lançando mão do recurso da colagem, considerada por Marjorie Perloff “a invenção artística mais central do avant-guerre”, Oswald passaria da sua defesa da realidade na ilusão, tal como foi visto durante o caso Malfatti, a uma proposta aberta de construção da ilusão a partir da realidade, e acabaria

...desafiando assim o princípio fundamental da pintura ocidental desde o começo da Renascença ao final do século XIX, de que um quadro é uma janela sobre a realidade, uma transparência imaginária através da qual se discerne uma ilusão. A colagem também subverte todas as relações convencionais de figura-fundo, pois aqui nada é figura ou fundo; mais exatamente, a colagem justapõe itens ‘verdadeiros’ - ...<sup>57</sup>.

A citação acima torna plena de sentido a indagação de Oswald de Andrade acerca deste procedimento: “Não acha você uma pura delícia, depois da gente ter metido o nariz em Kant e vomitado a Renascença como um mal xarope, atingir, por todas as vias respiratórias do espírito, a tamanha placidez cerebral?”<sup>58</sup>.

A ironia de Oswald merece aqui uma explicação mais detida. Se o humor está presente na afirmação de uma placidez, isto talvez se deva à consciência da inquietação latente. A composição da *collage* se faz incorporando diretamente um fragmento real do referente, o que força o leitor ou o observador de arte a considerar a interação entre a mensagem e o material preexistente, e também a nova composição artística que resulta do enxerto<sup>59</sup>. Pondo em questão a representação tradicional e folclórica, sem romper com o referente, o manifesto também realiza essa operação, por dentro da estrutura

---

<sup>57</sup> PERLOFF, Marjorie. P. 103.

<sup>58</sup> ANDRADE, Oswald de. *Os dentes do dragão*. P. 22.

<sup>59</sup> PERLOFF, Marjorie Idem. P.21.

verbo-visual de uma mimese rudimentar, mas sem acrescentar qualquer elemento à verdade dos objetos:

A poesia existe nos fatos – Os casebres de açafião e de ocre nos verdes da Favela, sob o azul cabralino, são fatos estéticos. O Carnaval no Rio é o acontecimento religioso da raça. Pau-Brasil. Wagner submerge ante os cordões de Botafogo. Bárbaro e nosso. A formação étnica rica. Riqueza vegetal. O minério. A cozinha. O vatapá, o ouro e a dança.<sup>60</sup>

No texto, “Pau-Brasil” não parece ser uma metáfora alusiva ao movimento que Oswald pretendia organizar, e ainda que este seja um erro de minha parte, é possível compará-lo ao minério e à cozinha, sendo os dois primeiros inclusive um bom exemplo das mercadorias que eram objeto de troca no tráfico internacional entre os séculos XVI e XVIII.

A atenção à cozinha através do exemplo do vatapá aproximaria Oswald de Freyre. Comida típica do norte e nordeste, de nome indígena, é receita difícil, feita com ingredientes picantes e até mesmo indigestos (óleo de dendê, pimenta malagueta, cebolas, sal, castanhas de caju, amendoim torrado), que, misturados ao leite de côco amolecem o pão – sinônimo primitivo de alimento desde o Velho Testamento, e, mesmo dormido, corpo de Cristo. Um bom exemplo do caloroso caráter de festa e guerra que assumiu o encontro cultural que teve lugar nas terras brasílicas.<sup>61</sup>

Elencando essas formas e materiais brutos exaustivamente, o Manifesto Pau-Brasil nos diz que esses fragmentos são “*acontecimentos* pictóricos, folclóricos, históricos e étnicos; econômicos, culinários e lingüísticos (...) de que se compõe a originalidade nativa, como matéria-prima exportável”<sup>62</sup>, em sua natureza histórica e social. Dito de outra maneira, cada um desses fatos seria instado a exercer um papel cada vez mais importante na poesia e interpretação de Oswald de Andrade.

A colagem cubista se ajusta, assim, aos antagonismos em equilíbrio, na medida em que a relação entre as partes e o todo não chega a configurar uma idéia de conjunto, graças a um deslocamento de objetos que penetram num universo onde não são

---

<sup>60</sup> ANDRADE, Oswald. “Manifesto Pau-Brasil”. [Grifos meus] *OC. Vol.6* p. 5.

<sup>61</sup> Em *Casa-grande & Senzala* (25ª. Edição)p.44. Gilberto Freyre dirá que a grande contribuição na alimentação brasileira foi, na verdade, legada pelos negros.

<sup>62</sup> NUNES, Benedito. Idem. P. 50[Ênfase minha]

familiares, retendo, em certa medida, uma estranheza.<sup>63</sup> Não há, portanto, placidez, mas sim algo insólito:

Toda a história bandeirante e a história comercial do Brasil. O lado doutor, o lado citações, o lado autores conhecidos. Comovente. Rui Barbosa: *uma cartola na Senegâmbia*. Tudo revertendo em riqueza. A riqueza dos bailes e das frases feitas. Negras de jockey. Odaliscas do Catumbi. Falar difícil.<sup>64</sup>

Há, contudo, um outro aspecto além deste, presente na maneira como Oswald se serve do recurso da colagem. Curiosamente, essa poesia de exportação, dedicada imediatamente à divulgação de um produto agreste, para as formas e matérias-primas por um processo de depuração, de acordo com os padrões de gosto clássicos.

“Nossa época anuncia a volta ao *sentido puro*”, diria Oswald no Manifesto Pau-Brasil. Cabe, neste momento, uma ponderação acerca das interpretações de Vera Chalmers, que atribui a essa idéia de depuração o sentido de um purismo neoclássico, que pretende se tornar uma linguagem universal para a arte. Ao analisar os seguintes aforismos: “O trabalho contra o detalhe naturalista – pela síntese”; “contra a morbidez romântica – pelo equilíbrio geométrico e pelo acabamento técnico”; “contra a cópia, pela invenção e pela surpresa”; a autora coloca estes trechos do Manifesto Pau-Brasil como indícios de que Oswald seria tributário de uma concepção artística que acredita ser a maior satisfação do homem a sensação de participar e colaborar com a ordem.<sup>65</sup> Oswald de Andrade estaria, assim, mais próximo de um neoclassicismo estilizado, tal como o preconizado por Erik Satie, Jean Cocteau, Radiguet e, principalmente, Apollinaire.

Dessa forma, o primitivismo – uma idéia essencialmente anticlássica – assume uma faceta desconcertantemente contraditória em Oswald: não há qualquer problema

---

<sup>63</sup> “O propósito do *papier collé* era dar a idéia de que diferentes texturas podem entrar numa composição para se tornar a realidade na pintura, que rivaliza assim com a realidade na natureza. Tentamos nos livrar à *trompe-l’oeil* para achar um *trompe l’esprit*[...] Se um pedaço de jornal pode se tornar uma garrafa, isso nos dá algo que pensar também em relação a jornais e garrafas ao mesmo tempo. Esse objeto deslocado penetra num universo para o qual não foi feito e no qual retém uma certa medida, a sua estranheza. É essa estranheza foi o que nós quisemos fazer as pessoas pensarem porque estávamos totalmente conscientes de que nosso mundo estava se tornando muito estranho e não propriamente tranquilizador.” Pablo Picasso. apud PERLOFF, Marjorie. Op. Cit. p. 95.

<sup>64</sup> ANDRADE, Oswald. “Manifesto Pau-Brasil”. [Grifos meus] OC. Vol.6 p. 5.

<sup>65</sup> “O purismo é uma concepção de arte que declara: ‘La plus haute délectation de l’esprit humaine est la perception de l’ordre et la plus grande satisfaction humaine est la sensation de collaborer ou de participer à CET ordre’. O purismo busca uma linguagem universal para a arte. ‘Les éléments puristes sont donc comparables à des moyens à sens bien fixé; la syntaxe puriste, c’est l’application des moyens constructifs et modulaires (...) Le purisme tente un art utilisant les constantes plastiques, échappant aux conventions, s’adressant avant tout aux propriétés universelles des sens et de l’esprit’. CHALMERS, Vera Maria. 3 linhas e 4 verdades : o jornalismo de Oswald de Andrade.. P. 63.

em considerar a presença do clássico, trazido a partir da defesa do equilíbrio e da síntese, pois, mesmo com a crítica às idéias importadas, culpadas, tanto pelo bacharelismo de Rui Barbosa, quanto pela confusão da negra da cozinha vestida de odalisca ou de jóquei no Carnaval, aqui, ainda parece que este ideal de ordem, marcadamente ocidental, poderia coexistir. E assim “tudo se revertia em riqueza” na poesia Pau-Brasil.

O que, de certa forma, já se anunciava aqui, era uma nova tentativa de afirmar “o que é o Brasil”, pela via oposta a da colonização, traço que adquirirá outro realce na fase em que vigora a ideia da Antropofagia, quando a proposta de reagir contra “a civilização que inventou o catálogo, o exame de consciência e o crime de defloramento”<sup>66</sup>, significava a sua “devoração”, a fim de assimilá-la e fazê-la desaparecer.

### 3.2

#### A floresta e a fábrica

Uma observação de Benedito Nunes, ao comentar a obra de Guillaume Apollinaire, evidencia como, dentro do projeto da revista *L'Esprit Nouveau*, o conceito de pureza tem a ver com a proposta de autonomia da obra de arte, o que, no meu entendimento, o distanciaria de Oswald de Andrade:

A pureza, que constitui ao lado da verdade e da unidade, a primeira das três virtudes clássicas preconizadas pelo poeta de *Zone* em seu *Les Peintres Cubistes*, pode ser interpretada na acepção de pureza da matéria e de pureza da forma, ambas correlativas ao grau de auto-suficiência da arte cubista – que não é uma arte de imitação – o qual assinala o afastamento da obra do modo de representação artística vinculada às ilusões de ótica e às proporções locais.<sup>67</sup>

Contudo, isso talvez explique porque o manifesto de Oswald optou “pelo equilíbrio geométrico” e pelo “acabamento técnico (*de carrosserie*)”. Com um entendimento que sutilmente diferencia o acabamento técnico da simples perfeição formal, Nunes assinala que estes seriam elementos essenciais à autonomia do poema e, de certa maneira, equivalentes entre si. Para o crítico, há nesses trechos do manifesto

---

<sup>66</sup> Oswald Costa. “A Descida Antropófaga”. *Revista de Antropofagia*, Ano 1 – Numero 1; Maio de 1928.

<sup>67</sup> NUNES, p. 51

uma grande semelhança entre a operatória de criação artística e a operatória da fabricação dos objetos úteis, especialmente das máquinas, de modo a corroborar que

(...) a imaginação poética não deveria ficar aquém da inventividade daqueles operários que contribuem para aperfeiçoar as máquinas com que trabalham. [Esta] Poderia finalmente *'machiner la poésie comme on a machiné le monde'*. Essa possibilidade de mecanização da poesia relacionada com a generosa expectativa, que alentou o *esprit nouveau*, confirmando a semente futurista de onde provinha, de uma íntima colaboração dos engenheiros e dos poetas, foi a utopia tecnicista a que aludiu Blaise Cendrars numa das suas conferências em São Paulo.<sup>68</sup>

Esse uso do conceito de primitivo como puro funcionaria, assim, como uma suspensão da idéia universal do belo<sup>69</sup>, e estaria relacionado com a inescapável presença da técnica no fazer artístico, que traria conseqüências, não só na expressão do poeta modernista, mas também na exigência de uma postura anti-convencional por parte do espectador. “Nenhuma fórmula para a contemporânea expressão do mundo. *Ver com olhos livres.*”<sup>70</sup>

Abandonando o belo natural e a convenção correlata dos assuntos poéticos, Oswald de Andrade tenta levar a cabo sua aventura de redescoberta da terra natal, num movimento que é, necessariamente, moderno e informado por um contexto europeu. Mas ao proceder assim, ele restabelece as manifestações artísticas brasileiras em sua origem, e contemplando-as como *data*, mesmo sem responder às indagações acerca da necessidade primária que fez esses fatos da cultura surgirem, satisfaz igualmente às exigências da época, que condicionam a sua experiência afetiva e intelectual do mundo.

Tal como Mário de Andrade e outros autores do modernismo, Oswald não consegue romper com uma idéia de *mimesis*, mas, se no caso de Mário, a criação artística dependia de uma relação de máxima proximidade com o movimento do subconsciente e as flutuações da vida anímica, no realismo factual oswaldiano há uma necessidade de intervenção da técnica na Natureza. Este elemento não opera como uma fórmula a serviço do prazer ou um guia de uma necessidade psicológica anterior ao

---

<sup>68</sup>NUNES, B. Menciona que Blaise Cendrars alude a “um estilo novo em colaboração com os engenheiros” em *Les Poètes Modernes dans l'Ensemble de la Vie Contemporaine*. Apud. “Estética e correntes estéticas do Modernismo”. p. 51.

<sup>69</sup> NUNES, B. Diria que “A nova idéia de arte, exposta no artigo (de Mário de Andrade) sobre Vicente de Carvalho em “Mestres do Passado” sugeria que “a arte decorre de uma necessidade psicológica anterior ao senso de beleza: A beleza é uma conseqüência. Nenhuma das grandes obras do passado teve realmente como fim a beleza” Ibidem. p. 46. Cf. também o “Prefácio Interessantíssimo” de Mário.

<sup>70</sup> ANDRADE, Oswald. “Manifesto Pau-Brasil”. *OC. Vol.6* p. 5.

sentido do belo, que avisa das pedras e cercas de arame no caminho, mas sim como uma espécie de catalizador do encontro poético, que produziria uma poesia de exportação.

E não é exclusivamente essa diferença de olhar sobre a cultura que iria distanciar Oswald da vertente dominante do nosso modernismo.

No final do ano de 1923, Oswald de Andrade volta da Europa e, em abril de 1924, faz uma viagem com Mário, Tarsila e Blaise Cendrars às cidades históricas de Minas Gerais<sup>71</sup>. Imbuído por princípios futuristas como a crença na civilização da máquina e do progresso industrial, o poeta que havia se deparado com o primitivo na Europa viaja agora ao interior do Brasil e reconhece no barroco setecentista mineiro uma manifestação do primitivismo nativo.

Depois de um ano de vida social intensa em Paris, em que havia consolidado sua relação com Tarsila e, de certa forma, estabelecido uma “embaixada brasileira”, que recebia alguns membros da vanguarda, Oswald faria agora uma viagem para dentro – rumo ao interior e às tradições do Brasil. Destacarei agora dois trechos que permitem o reconhecimento de como, através do contato com o estrangeiro, a relação de Oswald com o Brasil havia se invertido. O primeiro é um depoimento de Tarsila do Amaral sobre o ano de 1923, no qual a pintora descreve o ambiente do seu ateliê, junto à *Place Clichy*, de onde, segundo Paulo Prado, teria partido essa redescoberta do Brasil por parte de Oswald de Andrade. E o segundo, um trocadilho que Oswald faz ao chegar à cidade de São João Del Rei. Eis o relato de Tarsila:

No meu *studio* da Rue Hégésippe Moreau, em Montmartre, se reunia toda a vanguarda artística de Paris. Ali eram freqüentes os almoços brasileiros. Feijoada, compota de bacuri, pinga, cigarros de palha eram indispensáveis para marcar a nota exótica. E meu grande cuidado estava em formar, diplomaticamente, grupos homogêneos. Primeiro time: Cendrars, Fernand Léger, Jules Supervielle, Brancusi, Robert Delaunay, Vollard, Rolf de la Maré, Darius Milhaud, o príncipe negro Kojo Tovalou (Cendrars adora os negros). Alguns dos acima citados passavam para o grupo de Jean Cocteau. Erik Satie, Albert Gleizes, André Lhote e tanta gente interessante. Picasso aferrado ao trabalho pouco saía; Jules Romains e Valéry Larbaud eram também bons amigos.<sup>72</sup>

O trocadilho de Oswald se deu no seguinte contexto: a “caravana paulista” encontra um sujeito chamado Senna, que havia lhes servido de guia em São João Del

---

<sup>71</sup> BOAVENTURA, Maria Eugênia. *O Salão e a selva: uma biografia ilustrada de Oswald de Andrade*. Campinas, SP: Editora da UNICAMP; São Paulo: Editora Ex Libris, 1995. P. 104. FONSECA, Maria Augusta. *Oswald de Andrade: biografia*. São Paulo: globo, 2007. P. 157-158.

<sup>72</sup> AMARAL, Tarsila. “Blaise Cendrars” (Diário de São Paulo, 19 de outubro de 1938). citado por EULÁLIO, Alexandre. *A aventura brasileira de Blaise Cendrars*. P. 189. Cf. também: FONSECA, P. 145.



Rei. Segundo registro de Mário de Andrade, Oswald parece ter dito: “Juro que jamais tive a intenção de abandonar Paris para encontrar o Senna em São João Del Rei.”

A partir desse episódio, Silviano Santiago, em seu artigo sobre “A permanência do discurso da tradição no modernismo”, conclui que o poeta estava imbuído de uma necessidade do apego à tradição, à tradição colonial setecentista mineira.<sup>73</sup>

Após a publicação do Manifesto Pau-Brasil, em março de 24, a Semana Santa do casal *Tarsivald* nas cidades históricas seria tão movimentada quanto o ano anterior em Paris, com a diferença de que os papéis estavam agora invertidos. O cicerone Cendrars chegava na condição de convidado, e o desejo de retribuir-lhe com gratidão, mostrando as cidades do Brasil, fez com que naquela excursão, “poetas e pensadores, que não estavam de maneira nenhuma predispostos a enxergar o passado sem a ironia dadá”,<sup>74</sup> mergulhassem na tradição.

A discussão desse conceito é muito cara a esta dissertação, na medida em que opõe Oswald ao restante do grupo, formado por Tarsila do Amaral, Mário de Andrade e o próprio Blaise Cendrars. Não é perceptível uma discordância aberta entre estes autores, mas pretendo tornar claro como o itinerário seguido por Oswald, que através de sua poética realizou um percurso pela história do Brasil, sempre considerando positivamente duas tradições em paralelo – a modernização européia e o arcaísmo americano – reforça a interpretação de que a poesia Pau-Brasil é marcada por uma *tensão* entre antagonismos que, *talvez, jamais se resolva*.

Se no entendimento de Oswald estes contrastes não são tão incontornáveis assim, como se depreende da leitura de seus textos no período em questão, fica claro que há uma diferença nítida em relação à proposta da Antropofagia.

O movimento antropofágico, iniciado no final da década em 1928, tentaria resolvê-la de maneira diferente, através de uma espécie de superação dialética (*Aufhebung*) dessas particularidades, no todo ou em parte. Devorando criticamente as influências culturais da civilização, a antropofagia produziria uma homogeneização. Ao absorver as qualidades presentes na carne do inimigo, seus valores poderiam finalmente se adequar à nossa realidade, e assim, acreditava-se que, através dessa operação de

---

<sup>73</sup> SANTIAGO, Silviano. “A Permanência do discurso da tradição no modernismo”. In: *Nas malhas da Letra – ensaios*. São Paulo: Companhia das letras, 1989. p.106.

<sup>74</sup> Idem. P. 105.

deglutição e reelaboração crítica, embutida na metáfora violenta da antropofagia, seria possível, finalmente, promover a integração do homem ao seu solo pátrio.

Ao discorrer sobre o achado dos paulistas nas cidades históricas, Aracy Amaral comenta que a importância da presença de Cendrars, naquele momento em que o grupo realiza uma nova descoberta do Brasil, dá-se, principalmente, pela sua percepção a respeito de que tradições cumpria revalorizar naquela conjuntura. Muito distante de um turista interessado num contato superficial com o Brasil, ele também não teria vindo com o intuito de divulgar suas idéias, mas “fez questão de visitar, um a um, todos os monumentos (...), impressionando-nos com seu interesse”, diria Gofredo da Silva Telles.<sup>75</sup>

No mesmo artigo supracitado, Silviano Santiago comenta esta passagem de Brito Broca sobre a viagem:

O divórcio em que a maior parte dos nossos escritores sempre viveu da realidade brasileira fazia com que a paisagem de Minas barroca surgisse aos olhos natos dos modernistas como qualquer coisa de novo e original, dentro, portanto, do quadro de novidade e originalidade que eles procuravam. E não falaram desde a primeira hora, numa volta às origens da nacionalidade, na procura o filão que conduzisse a uma arte genuinamente brasileira? Pois lá nas ruínas mineiras haviam de encontrar, certamente, as sugestões dessa arte. [...] Mas essa excursão foi fecunda para o grupo modernista. Tarsila teria encontrado na pintura das igrejas e dos velhos casarões mineiros a inspiração de muitos de seus painéis; Oswald de Andrade colheu o tema de várias poesias pau-brasil, e Mário de Andrade veio a escrever então seu admirável ‘Noturno de Belo Horizonte’.<sup>76</sup>

Santiago observa que Brito Broca havia exposto os limites do modernismo, logo dois anos depois da Semana de Arte Moderna. Segundo o autor, Broca demonstrou que os poetas que se diziam adeptos de uma estética futurista, que pregava a desvinculação com o passado, haviam levado um “choque no contato inesperado com a tradição mineira.”<sup>77</sup>

Tarsila do Amaral, por exemplo, viu nas cores do casario mineiro, fundamentalmente diferente daquele das casas do interior de São Paulo, uma forma de revisitar a sua infância e retornar à tradição e à simplicidade:

As decorações murais de um modesto corredor do hotel; o forro das salas, feito de taquarinhos coloridas e trançadas; as pinturas das igrejas, simples e comoventes, executadas com amor e devoção por artistas anônimos; o Aleijadinho, nas suas estátuas e nas linhas geniais de sua arquitetura religiosa, tudo era motivo para as

---

<sup>75</sup> AMARAL, A. P. 72.

<sup>76</sup> SANTIAGO, S. P. 105

<sup>77</sup> Idem. P. 105.

nossas exclamações admirativas. Encontrei em Minas, as cores que adorava em criança. Ensinaram-me, depois, que eram feias e caipiras. Segui o ramerrão do gosto apurado...<sup>78</sup>

Após a viagem, Mário de Andrade escreveu uma crônica em que relatou a experiência do grupo no contato com a tradição barroca. Silviano Santiago analisa esse documento e chama atenção para a mudança de Tarsila do Amaral na sua relação com Paris.

Tarsila, diante de Ouro Preto, diz que quer voltar a Paris, mas não quer mais voltar a Paris para saber da última moda. Quer voltar para aprender a *restaurar* quadros. (...) já enxerga Paris como o lugar não mais para o *dernier cri*, mas o lugar onde poderia adquirir um saber que proporcionasse a restauração do passado colonial brasileiro, infelizmente em estado lastimável.<sup>79</sup>

Neste sentido, as palavras da pintora ditas a Mário parecem ser muito conclusivas a respeito destas suas novas intenções:

Volto a Paris, mas para me aperfeiçoar ainda mais nos processos de restauração de pinturas. É preciso *conservar* [grifo de Santiago] tantos tesouros. Eu estou pronta. E sem nenhuma paga. Que remuneração melhor para mim que restituir à pequena e maravilhosa Rosário de São José d'el Rei o esplendor passado do seu teto? Toda a minha vida que se resumisse nisso... e eu seria feliz! Gosto das grandes empresas'.<sup>80</sup>

Se estas palavras podem causar espécie ao leitor, por serem de Tarsila e não de Mário e Rodrigo de Melo Franco de Andrade, fundadores do serviço de patrimônio histórico e arquitetônico (SPHAN), o que dizer destas, de Oswald?

As cidades [históricas de Minas] antigas que visitamos, apesar da criminoso devastação que vêm sofrendo, são das mais belas do mundo. A arquitetura de São João Del Rei, Tiradentes e Sabará e de outras que vamos percorrer está aí como uma censura viva aos inconscientes que pretendem transplantar para o nosso clima o horror dos bangalôs e das casas de pastelaria. As cores vivas e o aspecto sólido e calmo das casas mineiras é a melhor lição que pode ser dada aos construtores. (...) nenhum de nós, inclusive o grande Cendrars, põe em dúvida que a civilização do ouro, representada pela velha Minas, seja inferior a qualquer das civilizações correspondentes na Europa.<sup>81</sup>

Essa crítica à arquitetura das cidades modernas dialoga de perto com a referida crônica de Mário, que se mantém na mesma linha, criticando violentamente a

<sup>78</sup> AMARAL, A. P. 70

<sup>79</sup> SANTIAGO, S. P. 106. (grifos meus)

<sup>80</sup> Idem. P. 106.

<sup>81</sup> “Embaixada artística: Minas histórica através da visão de um esteta moderno”. [Diário de Minas. Belo Horizonte, 27/04/1924] In: ANDRADE, Oswald de. *Os dentes do dragão*. P. 16.

arquitetura de São Paulo, principalmente por ocasião da construção da Catedral de São Paulo.

Pois é: não vê que estão a encher as avenidas de São Paulo de casinholas complicadas, verdadeiros monstros de estações balneárias, de exposições internacionais. Por que não aproveitam as velhas mansões setecentistas tão nobres, tão harmoniosas, e sobretudo tão modernas pela simplicidade do traço? Em vez, não sujam a Avenida Paulista com leicções (sic) mais parecidos com pombais feitos por [um] celibatário que goza aposentadoria<sup>82</sup>.

Para Mário de Andrade, as harmoniosas mansões do século XVIII mineiro não possuíam um valor em si, mas eram exemplos de uma tradição que seria capaz de estabelecer uma relação dinâmica com o tempo presente, como uma espécie de memória viva. Além da evidência de que o que se pretendia para a cidade de São Paulo havia mudado, percebe-se, na fala de Mário, um distanciamento cada vez maior entre o futurismo paulista e o europeu, possibilitando, inclusive, a emergência de um discurso histórico no modernismo, que correspondia a uma valorização do nacional em política e do primitivismo em arte. E, dessa forma, talvez seja possível afirmar, com Santiago, que “não há dúvida de que a melhor mostra dessa valorização do nacional e do primitivo se encontra na obra Pau-Brasil de Tarsila, em termos plásticos, e na poesia de Oswald, em termos propriamente literários”<sup>83</sup>.

Dos quatro pontos fundamentais do primeiro momento modernista (1917-1924) elencados por Eduardo Jardim de Moraes<sup>84</sup>, quais sejam: a polêmica contra o passadismo, o apelo às vanguardas européias, a importância das artes plásticas e a necessidade de se elaborar uma nova linguagem para uma nova “realidade”, o Manifesto Pau-Brasil, sintetizando todas estas questões, investiu, de maneira decisiva, sobre a última. É importante lembrar que, essas questões nem sempre podem ser isoladas e reconhecidas facilmente, de acordo com uma situação histórica específica.

Dentro dessa trama é preciso evidenciar que o primitivismo foi deliberadamente uma nova forma de expressão, voltada aos novos tempos. Contudo, essa idéia não trazia como traço dominante a noção de ruptura, mas nem por isso se aproximou de uma visão mais orgânica da cultura brasileira. Como em um movimento de dupla face, o passado que estava aberto à invenção e o futuro disponível, que nos aproximava da idéia da

---

<sup>82</sup> ANDRADE, Mário de. [Malazarte] apud. SANTIAGO, p. 107.

<sup>83</sup> Idem. p. 106.

<sup>84</sup> MORAES, *A brasilidade modernista: sua dimensão filosófica*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1978. P. 52

modernidade se conjugavam, mas não se fundiam na sua composição, pois preservavam visivelmente a diferença de seus traços originários.

Por isso, sempre que entender necessário me servirei de trechos ou poemas de *Pau-Brasil*, livro que Oswald de Andrade começou a escrever em 1924, durante as viagens com Cendrars. Publicado no ano seguinte (1925), essa espécie de série de poemas pode acrescentar elementos que enriquecerão a análise aqui proposta. Muitas vezes, esses versos expõem imagens que são formadas por elementos que mesclam a tecnologia que havia transformado a natureza circundante, com a paisagem natural que ainda identifica o Brasil, como nestes versos de “noturno”: “Lá fora o luar continua/E o trem divide o Brasil/Como um meridiano”.<sup>85</sup>

Outra característica que aproxima *Pau-Brasil* do manifesto homônimo é a valorização da simplicidade do saber cotidiano como um traço mental que integra a sua idéia de brasilidade. Traduzindo em versos as propostas do manifesto desde a apresentação do livro -“Falação”, que nada mais é do que um conjunto de excertos daquele texto programático -, o livro exemplifica bem o que Oswald de Andrade pretende:

...somente fixar com simplicidade, sem comentário, sem erudição, sem reminiscência, os fatos poéticos da nossa nacionalidade, pareça ela tosca, primitiva, humorística ou guindada. Isto é o que quero eu. Vida de Far-West e de preguiça colonial-estética helênica e renascentista, eis o que querem os outros.<sup>86</sup>

Esta declaração é esclarecedora o suficiente para a afirmação de que o primitivismo de Oswald não é essencialista, o que, de certa forma, o distancia de seus companheiros de viagem.

Por mais que o escritor concordasse com a reação positiva de Cendrars, Mário e Tarsila, ao confrontar a arquitetura da civilização européia com opulência das casas-grandes<sup>87</sup>, começa a ganhar um contorno mais definido, aqui, a opção de Oswald de Andrade, não por perseguir uma espécie de essência onde residiria a brasilidade, mas

---

<sup>85</sup> ANDRADE, Oswald. “São Martinho”. *Obras Completas. Volume 7. Poesias Reunidas. (OC. Vol.7)* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971. P. 36.

<sup>86</sup> ANDRADE, Oswald de. “Pau-Brasil” [*O Jornal. Rio de Janeiro, 08/06/1925*] In: *Os dentes do dragão: entrevistas ...* P. 23

<sup>87</sup> - “Idêntico milagre de harmonia e bom gosto se repete nos velos palácios e nas moradias que visitamos” Idem. P. 21. Ver também os poemas: “convite”, “traituba”, “ouro preto”, “congonhas do campo” e “ocaso”; respectivamente as páginas 70, 71, 78 e 79 de “Roteiro das Minas”. ANDRADE, Oswald. *Obras Completas. Volume 7. Poesias Reunidas. (OC. Vol.7)*

em se dedicar às manifestações que emergem do *instinto*, que o autor chama de fatos da nossa realidade mental.

Talvez seja nesse aspecto que reside a explicação da crítica tensa e bem humorada de Oswald ao intelectualismo. Para ele a tradição só é cultuada por aqueles que não sabem renová-la, formalistas que reproduzem uma cultura estéril e distante da realidade do homem comum. Estamos “Fatigados de cultura. Fatigados de sabença. Reagindo. Não nascemos pra saber. Nascemos para acreditar. Sem pesquisa, a não ser do nosso instinto que é excelente, quase maravilhoso”<sup>88</sup>.

Esta valorização da inocência se faz presente nos versos prosaicos - e quase filosóficos - de “3 de maio”: “Aprendi com meu filho de dez anos/Que a poesia é a descoberta/ Das coisas que eu nunca vi”.<sup>89</sup>

Assim provavelmente inicia-se a deriva entre Mário e Oswald de Andrade. Enquanto o primeiro irá se dedicar à investigação de elementos que compõem a essência do caráter nacional, através de uma vasta pesquisa de cunho etnográfico, o último irá defender uma forma mais intuitiva de conhecer a brasilidade, rudimentar e baseada na experiência do saber selvagem do índio, em conciliação tensa com o aporte da tradição ibérica e africana. Em outras palavras, manejando as técnicas estrangeiras, transmitidas em poucos anos de vivência com o mundo das artes plásticas que lhe foi apresentado por Cendrars, Oswald de Andrade acabaria redescobrendo a realidade brasileira com um novo olhar, original e bastante fragmentário, situando-se nela.

A partir dessa maneira muito particular de compreender e realizar o momento brasileiro, Oswald realiza, tanto uma crítica histórica do bacharelismo, quanto a defesa da especialização produtiva:

O lado doutor. Fatalidade do primeiro branco aportado e dominando politicamente as selvas selvagens. O bacharel. Não podemos deixar de ser doutos. Doutores. País de dores anônimas, de doutores anônimos. O Império foi assim. Eruditamos tudo. Esquecemos o gavião de penacho. (...)

A volta à especialização. Filósofos fazendo filosofia, críticos, crítica, donas de casa tratando de cozinha. A Poesia para os poetas. Alegria dos que não sabem e descobrem.<sup>90</sup>

Nascida de uma compreensão do sentido histórico própria do século XX, essa poesia focaliza a tensão entre a especialização do trabalho na sociedade moderna, sem

---

<sup>88</sup> P. 21. Idem.

<sup>89</sup> ANDRADE, Oswald. “3 de maio”; “RP 1” in: *Poesias Reunidas*. (OC. Vol.7)P. 42.

<sup>90</sup> ANDRADE, Oswald. “Manifesto Pau-Brasil”. OC. Vol.6 p. 5.

fechar os olhos à “sugestiva aproximação do tambor do negro com o canto do índio”<sup>91</sup> como aspectos formadores de nossa sociedade.

A defesa da especialização do trabalho teria a ver com “a euforia lírica, o bucolismo industrial” do poeta francês Blaise Cendrars, que ficou conhecido pela referência feita por Oswald de Andrade algumas linhas depois, no manifesto. Entretanto, esse aspecto da vida industrial moderna, tomado por empréstimo à constatação otimista do espírito novo<sup>92</sup>, pode ter sido destacado para se fazer uma crítica ao atraso que persistia na nossa cultura.

Uma sugestão de Blaise Cendrars: - Tendes as locomotivas cheias, ides partir. Um negro gira a manivela do desvio rotativo em que estais. O menor descuido vos fará partir na direção oposta ao vosso destino.

Contra o gabinetismo, a prática culta da vida. Engenheiros em vez de juriconsultos, perdidos como chineses na genealogia das idéias.<sup>93</sup>

A economia monetário-financeira, a tecnologia e todo o novo conjunto dos meios de produção, comunicação e informação da época moderna haviam transformado a natureza primitiva irremediavelmente, criando uma segunda natureza – a do meio ambiente da civilização urbano-industrial – com coisas mutáveis e objetos que se deslocavam velozmente no tempo e no espaço, onde o conhecimento científico funcionava como uma espécie de varinha de condão, capaz de provar “como a época é miraculosa, [e] as leis nasceram do próprio rotamento dinâmico dos fatores destrutivos.”<sup>94</sup>

Por esse caminho, Oswald propõe seu ideal de simplicidade, não com a simples união do primitivo com o civilizado, nem, ainda, com a aposta na capacidade fisiológica de digerir bem, mas através da junção do *bárbaro* – ligado à sua idéia de tradição e ao

---

<sup>91</sup> ANDRADE, Oswald. “O esforço intelectual do Brasil” In: Marta Rosetti; LOPEZ, Telê Porto Ancona; LIMA, Yone Soares de. *Brasil: 1º. tempo Modernista – 1917/29* documentação. São Paulo: IEB/USP, 1972. P. 220-225.

<sup>92</sup> Segundo Benedito Nunes, o estilo de Cendrars é claramente visível aqui, não apenas pelo fato de Oswald de Andrade ter dedicado ao poeta o seu primeiro livro de versos, mas pela maneira como o francês vê a experiência dos contrastes na realidade brasileira, quase como uma iniciação anti-intelectual, que consiste na aceitação crítica de um real que se apresenta como contraditório e mesmo caótico. Já Alexandre Eulálio reproduz uma fala de Cendrars para exemplificar bem esta postura otimista diante do conflito entre racionalismo e anti-intelectualismo: “Foi no Rio de Janeiro que aprendi a desconfiar da lógica”. SCHWARTZ, Jorge. *Vanguardas Latino-americanas: Polêmicas, Manifestos e Textos Críticos*. P. 167-168

<sup>93</sup> “Manifesto Pau-Brasil”. *OC. Vol.6* p. 5.

<sup>94</sup> Idem. P.6

primitivismo – com o *técnico* – advindo com a civilização moderna. Um ideal de homem que é “*especializado e provido de ingenuidade*”<sup>95</sup>.

Outrossim, ainda que a defesa da simplicidade seja um dos traços mais importantes dentre as proposições do Manifesto Pau-Brasil, não se pode afirmar que ela assumiu um valor mais intelectual do que sensorial, nem que Andrade tivesse optado pela autenticidade em detrimento da artificialidade. Em certo sentido, o que Oswald de Andrade vê na cultura antiga é menos um legado coletivo do que uma aproximação da verdade inerente à crueza de suas formas elementares.<sup>96</sup>

Nesse sentido, a crítica ao gabinetismo e ao bacharelismo assumem as vestes de um ato destrutivo em Oswald, uma espécie de depuração e ajuste de contas com o nosso passado, defendendo a vocação especialista, em detrimento de uma tradição intelectual que valoriza homens com formação geral e excessivamente retórica<sup>97</sup>. Para ele, é como se na cultura brasileira os papéis estivessem distorcidos:

Tinha havido a inversão de tudo, a invasão de tudo: o teatro de tese e a luta no palco entre morais e imorais. A tese deve ser decidida em guerra de sociólogos, de homens de lei, gordos e dourados como Corpus Juris.<sup>98</sup>

A todas essas formas culturais importadas, mal digeridas, Oswald propõe que as regurgitemos em apreço da naturalidade de nossa originalidade nativa, como demonstração de que somos modernos. Estas palavras em momento algum soam como condenação ao mundo ordenado pela ciência. O problema na verdade parece ser o de um conhecimento excessivo e desvinculado da vida prática do homem simples.

O estado de inocência substituindo o estado de graça que pode ser uma atitude do espírito. (...) Apenas brasileiros de nossa época. O necessário de química, de mecânica, de economia e de balística. Tudo digerido. Sem meeting cultural. Práticos. Experimentais. Poetas. Sem reminiscências livrescas. Sem comparações de apoio. Sem pesquisa etimológica. Sem ontologia. Bárbaros, crédulos, pitorescos e meigos. Leitores de jornais. Pau-Brasil. A floresta e a escola. O Museu Nacional. A cozinha, o minério e a dança. A vegetação. Pau-Brasil.<sup>99</sup>

---

<sup>95</sup> NAVES, Idem. P. 80-81

<sup>96</sup> GUMBRECHT, Hans Ulrich. Hans Ulrich. *Em 1926: vivendo no limite do tempo*. Rio de Janeiro: Ed. Record, 1999.p. 522.

<sup>97</sup>Uma das obras mais conhecidas nesta discussão sobre a especialização do trabalho e suas dificuldades no Brasil, é a de Sergio Buarque de Holanda. “Raízes do Brasil”, Capítulo V – “O sentido do bacharelismo”.

<sup>98</sup> “Manifesto Pau-Brasil”. *OC. Vol.6* p. 5.



Ora, ao contrário de um projeto de negação da tradição ocidentalizante, vista como *emboaba*, recalcadora dos impulsos primitivos e solapadora da vida, fundadora de uma cultura catequética, que é o arremedo da civilização européia, a interpretação de Oswald de Andrade durante o Pau-Brasil parece ter um apreço especial às contradições que sobram da justaposição entre a cultura nativa e o intelectualismo, como se isso fosse algo positivo e que permitisse a participação do Brasil no “movimento de reconstrução geral”<sup>100</sup> que estaria relacionado à idéia normativa de modernidade, considerada uma totalidade exterior pelo modernismo brasileiro depois de 1924.<sup>101</sup>

Analogamente à obra de Gilberto Freyre, aqui, a natureza excessiva desses choques dificilmente pode ser atenuada, e a isso se deve o fato de que, na fase pau-brasil, o conceito de primitivismo pode ser percebido cromaticamente, tal como foi o de *miscigenação* em *Casa-grande & Senzala*. Entretanto, no caso de Oswald, essa representação da tropicalidade afastou a possibilidade de uma acusação de que este teria esboçado “um quadro extremamente suave, edulcorado e, conseqüentemente, mistificador do nosso passado colonial” em sua análise, que foi erroneamente atribuída a Gilberto Freyre.

Assim sendo, as dicotomias se sobrepõem, numa sugestão quase sem limites, como nestas imagens:

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

E também nestas:

O café é o ouro silencioso  
 De que a geada orvalhada  
 Arma torrefações ao sol  
 Passarinhos assoviam ao sol  
 Eis-nos chegados à grande terra

<sup>99</sup> Idem. P. 7.

<sup>100</sup> Idem. P. 7.

<sup>101</sup> MORAES, Eduardo Jardim de. *A constituição de idéia de Modernidade no Modernismo Brasileiro*. Tese de doutoramento apresentada ao Departamento de Filosofia do Instituto de Filosofia e Ciências Sociais da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1983.

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 de reses  
 Com porteiras e trilhos  
 Usinas e igrejas  
 Caçadas e frigoríficos  
 Eleições tribunais e colônias<sup>102</sup>

Para além de destacar mais uma vez o procedimento da colagem, os versos de “São Martinho” trazem à discussão um conceito derivado deste, o de *analogia*.

Analisando as diferenças entre a colagem realizada pelos cubistas e a dos futuristas, Marjorie Perloff observa que os últimos tratavam a colagem de maneira diferente, justamente porque achavam que a sua obsessão pela máquina, pela velocidade e pelo dinamismo os diferenciava dos primeiros. No entanto, Perloff explica essas diferenças por outros meios, ao afirmar que o *Manifesto técnico da literatura futurista (1913): Destruição da Sintaxe – Imaginação sem Fio – Palavras em Liberdade*, Marinetti, “forneceu um elaborado programa de colagem estética em relação ao discurso literário.”<sup>103</sup>, propondo o fim da “velha sintaxe,” a partir da exclusão dos advérbios (considerados monótonos), a utilização de verbos somente no infinitivo e substantivos duplos. A autora conclui que o que Marinetti havia realizado com êxito nesse documento, e daí por diante, era a poesia por imagens: “a poesia, conseqüentemente, torna-se uma ‘ininterrupta seqüência de novas imagens’ uma ‘rede estrita de imagens ou analogias a ser lançada no misterioso mar de fenômenos’.”<sup>104</sup>

Dessa forma, as desordenadas “palavras em liberdade” de Marinetti se serviam das analogias como se fosse uma colagem. Mas estas são analogias por gradação:

Até agora os escritores ficaram restritos a analogias imediatas. Por exemplo comparavam um animal a um homem ou a outro animal, o que é quase o mesmo, como uma espécie de fotografia. Compararam, por exemplo, um *Fox-terrier* a um puro-sangue. Outros, mais avançados, poderiam comparar o mesmo trêmulo *Fox-terrier* a uma pequena máquina de código Morse. Eu, por outro lado, comparo à água borbotante. Nisso há sempre mais vasta gradação de analogias, há sempre mais profundas e mais sólidas afinidades, por mais remotas que sejam.

<sup>102</sup> “morro azul” e “prosperidade”; “São Martinho” in: *Poesias Reunidas. (OC. Vol.7)P.38 e 36, respcit.* Sobre a relação entre “morro azul” e o poema “La tour-Eiffel sidérale”, de Blaise Cendrars, cf. EULÁLIO, A. *A aventura brasileira de Blaise Cendrars.* p.19-22 e nota 8

<sup>103</sup> PERLOFF, M. P. 114-116.

<sup>104</sup> Idem. P. 117.

A analogia é nada mais do que o amor profundo que associa coisas diferentes, aparentemente diversas e hostis.<sup>105</sup>

É apenas com base na recepção desse conceito e na confiança numa nova sensibilidade, reeducada “para a contemporânea expressão do mundo, e capaz de ver com olhos livres.”, que Oswald poderia sobrepor imagens tão contraditórias, sem qualquer conexão ou explicação, sendo aparentemente suprimida a ordenação de signos que especificariam as relações causais ou temporais entre os elementos presentes.

Contudo, as relações temporais existem. E assim como os conectivos podem ser encaixados nos interstícios das palavras pelo leitor de visão independente, a presença do passado divide o espaço dos versos com a técnica. A respeito disso, Silviano Santiago é muito feliz ao dizer que Oswald de Andrade faria, então, pastiche e não paródia. Ao contrário dessa estratégia discursiva, não há nesses versos acima a rejeição do que é arcaico num gesto de ridicularização. Inversamente, o passado é endossado por um suplemento que acrescenta algo novo àquilo que é pré-existente<sup>106</sup>. O que está em jogo aqui não é, nem a aceitação do passado enquanto tal, nem a invenção do futuro a partir do *ex-nihilo*, que marca a inocência das vanguardas. Não há reverência, e sim um diálogo tenso entre os fragmentos do velho e do novo Brasil.

Em sentido contrário do que se observará na fase da Antropofagia, a floresta e a fábrica coexistem e ambas as tradições são afirmativas. Assim, “as propriedades singulares desses povos (o europeu, o negro e o índio) não se dissolveriam para dar lugar a uma nova figura”<sup>107</sup> que possuiria um semblante novo e homogêneo.

### 3.3

#### **Das palmeiras a Palmares: a poesia pau-brasil como quadro da história colonial**

O pastiche é, dessa forma, um tipo de encaminhamento dado por Oswald a uma estética que reforça a presença desses antagonismos em tensão. Se na poética pau-brasil não há a aceitação do passado *per se*, nem ainda um deslize ou salto do histórico para o metafísico, opera-se uma coisa um pouco mais simples, embora ao mesmo tempo mais enervante, que seria a coexistência, no mesmo solo, de figuras que se contradizem: o

<sup>105</sup> MARINETTI, F.T. op. Cit. PERFLOFF. Idem. P. 117.

<sup>106</sup> SANTIAGO, Silviano. “A Permanência do discurso da tradição no modernismo”. P. 115.

<sup>107</sup> ARAÚJO, Ricardo Benzaquen de. P. 41.

velho e o novo Brasil, a floresta e a escola, a cidade e o campo, a fábrica e a cozinha, cantigas de roda e equações algébricas, o salão e a selva... Estes elementos se chocam continuamente, mas também se afirmam, a partir da presença ambivalente da alteridade que um deles supõe excluir, a princípio.

E é possível se dizer que, assim, essa interpretação histórica também começaria a delinear uma revisão histórica. Ao criar uma nova cronologia, aproximando o período cabralino à São Paulo moderna, revelando a existência de um tempo quase mítico ao qual são remetidas as origens da cultura brasileira, o pensamento de Oswald de Andrade distancia-se, mais uma vez, do de Mário, Tarsila e Blaise Cendrars, e parece valorizar uma outra maneira de lidar com a questão da nacionalidade, curiosamente descontextualizando-a da História do Brasil e colocando-se além e aquém da nação.

A ausência do século XIX nos poemas de *Pau-Brasil* poderia, assim, ser explicada de duas formas. Logo no Manifesto da Poesia Pau-Brasil, de 1924, Oswald reconhece que “O trabalho da geração futurista foi ciclópico. Acertar o relógio império da literatura nacional”<sup>108</sup>, e isso significava, para ele, entre outras coisas, que o primitivismo Pau-Brasil iniciaria a pintura de seu quadro histórico livre da padronização acadêmica e do excesso de sentido histórico que pesava sobre a nossa arte, podendo se voltar para a elaboração poética de outros motivos, autenticamente brasileiros, que foram silenciados por cerca de 50 anos. Em entrevista a *O Jornal*, no ano de 1925, o poeta expõe suas intenções:

Chamei Pau-Brasil à tendência mais rigorosamente esboçada nos últimos anos em aproveitar os elementos desprezados da poesia nacional. Poesia de exportação, dizia eu no meu manifesto há dois anos. Oposta ao espírito e à forma de importação.<sup>109</sup>

Mais tarde, no Manifesto Antropófago, a questão será colocada com mais contundência: “Contra as histórias do homem que começam no Cabo Finisterra. O mundo não datado. Não rubricado. Sem Napoleão. Sem César.”<sup>110</sup>

---

<sup>108</sup> “Manifesto Pau-Brasil”. (*OC. Vol.6*) p. 5.

<sup>109</sup> ANDRADE, O. “Pau-Brasil” [*O Jornal*. Rio de Janeiro, 08/06/1925] in: *Os dentes do dragão: entrevistas*. p. 22.

<sup>110</sup> “Manifesto Antropófago”. *Revista de Antropofagia*, Ano 1 – Numero 1; Maio de 1928.

Porém, antes mesmo de propor essa ruptura com a história ocidental, Oswald já havia tentado encontrar um ritmo e uma temporalidade próprias para a cultura brasileira.

Para levar a cabo essa busca, era preciso que Oswald recontasse “O que os primeiros cronistas descobriram, o que nossas grandes orelhas infantis ouviram e guardaram em nossas casas.”<sup>111</sup>, mas não, sem antes, estabelecer um diálogo com aqueles que narraram a visão oficial da história e da arte, contrapondo-a com a visão contundente e bem humorada do colonizado.

Em “Canto de Regresso à Pátria”, poema que integra a série “Lóide Brasileiro” de Pau-Brasil, a ideia do pastiche se faz mais clara quando Oswald de Andrade inicia reescrevendo os versos de Gonçalves Dias com “Minha terra tem palmares”. Se, à primeira vista, fica evidente que Oswald está ironizando Gonçalves Dias, que se ufanava do seu país ao cantar as palmeiras de sua terra, o que se percebe para além disso, é que Oswald de Andrade está sublinhando a presença de movimentos sociais, econômicos e culturais, chamando atenção para o fato de que, além da exuberante natureza, esses fenômenos também constituem o Brasil:

Minha terra tem palmares  
Onde gorjeia o mar  
Os pássaros 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 para São Paulo  
Sem que veja a Rua 15  
E o progresso de São Paulo<sup>112</sup>

Segundo Silviano Santiago, tanto a fala de Oswald quanto a de Gonçalves Dias se contradizem mutuamente. Mas, por um outro lado, a de Oswald também serve de eco, o que significa dizer que essas vozes também se afirmam, e nesse sentido do

---

<sup>111</sup> “O Pau-Brasil” P. 22.

<sup>112</sup> (OC. Vol.7). *Poesias reunidas*. p. 82

não há uma que seja melhor que a outra, não há uma que seja marcadamente positiva (‘minha terra tem palmares’) e outra que seja marcada negativamente (‘minha terra tem palmeiras’). Seria a coexistência, num mesmo poema, de ‘minha terra tem palmeiras’ e ‘minha terra tem palmares’, ou seja, a coexistência, por exemplo, do romântico e do moderno, no mesmo espaço, sem que moderno e romântico estejam (...) em discórdia.<sup>113</sup>

É exatamente essa convivência ambivalente que produziria a riqueza da criação oswaldiana no poema.

Numa operação análoga, Oswald de Andrade irá ver, nos escritos dos primeiros cronistas de sua terra natal, indícios de uma realidade mental originariamente nativa, que, por isso mesmo, poderia ser traduzida em poesia autêntica e nacional, como nestes versos de:

Pero Vaz de Caminha

*A descoberta*

Seguimos nosso caminho por este mar de longo  
Até a oitava da Páscoa  
Topamos aves  
E houvemos 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<sup>114</sup>

Assumindo as vestes do escrivão que registrou a carta de descobrimento das terras brasílicas, o poeta do Pau-Brasil afirma: “Nesse pulo de galego contente na praia das descobertas eu vejo poesia. E poesia bem nossa.”<sup>115</sup> E vendo poesia nessa “existência palpável da vida”, que exprimia a nossa realidade mental, Oswald seria

---

<sup>113</sup> SANTIAGO, S. Idem. p.117-118.

<sup>114</sup> (OC. Vol.7). *Poesias reunidas*. “História do Brasil”, p. 18.

<sup>115</sup> ANDRADE, O. “Pau-Brasil” [O *Jornal*. Rio de Janeiro, 08/06/1925] in: *Os dentes do dragão: entrevistas*. p. 22.

capaz de caracterizá-la como uma “mentalidade pré-lógica”, alguns anos depois, no Manifesto Antropófago.<sup>116</sup>

Nos poemas de “História do Brasil”, primeira parte de Pau-Brasil, Oswald procede quase como se fosse um poeta-pintor cubista, destruindo os elementos imagéticos iniciais de trechos de crônicas históricas para construir um novo arranjo, com aparência de improviso e identidade fragmentária. Mas sem repetir o empirismo documental de Cendrars e o interesse apaixonado pelo exotismo, Andrade parece dominar o problema plástico-visual intimamente, transformando numa concepção da originalidade nativa a mensagem do espírito novo que havia se aberto como um novo campo de diálogo entre os artistas brasileiros.

O trecho abaixo, de Antônio Cândido, resume bem o ponto de onde Oswald de Andrade havia partido:

Os nossos modernistas, assimilando com ‘desrecalque localista’ as técnicas européias, que no velho continente encontravam resistências profundas no meio e nas tradições, tinham aqui condições propícias para criar um certo tipo ‘ao mesmo tempo local e universal de expressão’, reencontrando a influência européia por um mergulho no detalhe brasileiro.<sup>117</sup>

Na intenção de suprimir a polaridade existente entre o colonizado e o colonizador na questão da dependência cultural, a opção, aqui, não é ainda pelo retorno do que foi reprimido pela civilização judaico-cristã. Diferentemente da Antropofagia, não se percebe no movimento Pau-Brasil qualquer intenção utópica, nem a tentativa de negar a tradição. Em meados dos anos 20, as propostas de Oswald parecem ser mais simples, mesmo que não sejam conciliadoras. Sua rudimentar filosofia da cultura possui uma visão sobre a história que ainda lida com uma idéia linear de tempo, mas que acaba triturando a duração<sup>118</sup>; é assim que boa parte dos fatos e processos é interrompida, possibilitando a criação de uma narrativa histórica apresentada em *flashes* de diferentes épocas que coexistem, também em tensão.

Na seqüência, a pena de Oswald de Andrade irá converter em poemas trechos das obras de outros cronistas como Gândavo, Claude D’Abbeville, os freis Vicente do

---

<sup>116</sup> “Manifesto Antropófago” Idem. Também é perceptível aqui a importância da recepção da obra de Graça Aranha para a elaboração da idéia de brasilidade no modernismo, tal como foi analisada por Eduardo Jardim de Moraes no capítulo inicial de sua dissertação. *A brasilidade modernista: sua dimensão filosófica*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1978.

<sup>117</sup> CÂNDIDO, Antônio. *Literatura e Sociedade*. P. 195.

<sup>118</sup> “parece mesmo uma moela”! Nonê diz que esta era uma expressão corrente de seu pai. ANDRADE FILHO, Oswald. *Dia seguinte e outros dias*. P.26.

Salvador e Manoel Calado e o Príncipe Dom Pedro<sup>119</sup>. No entanto, primeiro chama a atenção um poema atribuído a J.M.P.S. (da cidade do porto), intitulado “vício na fala”:

Para dizerem milho dizem mio  
 Para melhor dizem mió  
 Para pior pió  
 Para telha dizem teia  
 Para telhado teiado  
 E vão fazendo telhados<sup>120</sup>

Voltando à carga com a questão da dualidade linguística, já anunciada no primeiro capítulo desta dissertação, agora o contraste entre o português solene, que obedece aos parâmetros da língua da Camões, e o falado pelo brasileiro é clarificado numa outra chave, a da “Fatalidade do primeiro branco (talvez anônimo) aportado e dominando politicamente as selvas selvagens”<sup>121</sup>, denunciada nesses versos por Oswald como a provável causa do nosso “lado doutor”.

Curiosamente, Oswald indica no referido trecho do Manifesto Pau-Brasil, um aspecto ao qual, recorrentemente, atribui o início da colonização portuguesa e a responsabilidade pela dependência cultural: o acaso. Presente, tanto em “erro de português” quanto em “O cruzeiro”, ambos de 1925, esse fator é apresentado como sendo o decisivo para a definição de qual elemento ocupa a posição de submissão no choque cultural e também se insere marginalmente na sociedade, pela falta de domínio da norma culta da língua.

*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 câmara de deputados  
 Silêncio sobre o mar do Equador  
 Perto de Alfa e de Beta  
 Perdão dos analfabetos que contam casos  
 Acaso<sup>122</sup>

*erro de português*

<sup>119</sup> Respectivamente as páginas 19, 22, 24, 26 e 28 das (OC. Vol.7). *Poesias reunidas*.

<sup>120</sup> (OC. Vol.7). *Poesias reunidas*. “História do Brasil”, p. 27.

<sup>121</sup> “Manifesto Pau-Brasil”. OC. Vol.6 p. 5.

<sup>122</sup> (OC. Vol.7). *Poesias reunidas*. “História do Brasil”, p. 83.



Quando o português chegou  
 Debaixo duma bruta chuva  
 Vestiu o índio  
 Que pena!  
 Fosse uma manhã de sol  
 O índio tinha despido  
 O português<sup>123</sup>

Esse “estado de inocência” quase infantil, reconhecido nos dois últimos poemas é um questionamento que põe em dúvida a contribuição ativa do elemento colonizador na formação cultural brasileira. A delicadeza irônica com que Oswald retrata a figura do português sem contudo heroicizar ou tornar vítima o índio é uma indicação presente também nestas palavras, do Manifesto Antropófago: “Nunca fomos catequizados. Fizemos foi Carnaval. O índio vestido de senador do Império. Fingindo de Pitt. Ou figurando nas óperas de Alencar cheio de bons sentimentos portugueses. (...)”<sup>124</sup>. Este irônico “estado de inocência”, que duraria até o final da década de 20, seria extraído, pelo poeta, com a simplicidade dos mesmos fatos da cultura

que o espírito sorve nas notícias dos cronistas sobre ananases, rios e riquezas e nos casos de negros fugidos e assombrações trazidos a nós pela tradição oral e doméstica, não é, porém, privilégio do passado. A mesma inspiração de poesia ainda anda nos jornais de hoje e nos fatos de nossa vida pessoal.<sup>125</sup>

Transformando todos os grandes nomes e façanhas históricas em momentos que produzem efeitos de igual importância na vida cotidiana, em Oswald as particularidades individuais dificilmente se elevam do cotidiano para penetrar numa esfera mais ampla e homogênea da totalidade humana.

Conforme foi sugerido no início deste capítulo, ao reivindicar a volta ao sentido puro dos materiais e formas artísticas, a Poesia Pau-Brasil acabou subvertendo as formas tradicionais de pensamento e experiência, colocando-as ao lado do saber cotidiano, nas notícias de jornal.

Para concluir, pode-se dizer que reduzindo as mais diversas manifestações da nossa cultura a peças em estado de material bruto, este tipo de interpretação, apresentada, pela primeira vez, com o Manifesto da Poesia Pau-Brasil e levada a cabo por Oswald de Andrade na escrita dos seus poemas nos anos seguintes, pretendeu também abalar os alicerces de uma cultura histórica ainda dominante no Brasil.

<sup>123</sup> (OC. Vol.7). *Poesias reunidas*. “Poemas menores”. P. 115

<sup>124</sup> “Manifesto Antropófago” idem.

<sup>125</sup> ANDRADE, O. “Pau-Brasil” [O *Jornal*. Rio de Janeiro, 08/06/1925] in: *Os dentes do dragão: entrevistas* P.23.

Propondo uma nova facticidade, a Poesia Pau-Brasil elaborou, assim, uma moldura da nossa história colonial em que o passado e o presente gozavam da mesma dignidade, formando uma imagem anfíbia, extremamente híbrida, contraditória e quase polifônica da sociedade brasileira.