

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURA COMPARADA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM
TEORIA LITERÁRIA E LITERATURA COMPARADA

FOTOGRAFIAS VERBAIS E DIÁLOGOS ENTRE ARTES:
PAU BRASIL, FEUILLES DE ROUTE E DESENHOS DE TARSILA

Ana Paula Cardoso

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação, do Departamento de Teoria Literária e Literatuta Comparada da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientadora: Profa. Dra. Maria Augusta Bernardes Fonseca W. Abramo

São Paulo

2006

CARDOSO, ANA PAULA

2006

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURA COMPARADA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM
TEORIA LITERÁRIA E LITERATURA COMPARADA

FOTOGRAFIAS VERBAIS E DIÁLOGOS ENTRE ARTES:
PAU BRASIL, FEUILLES DE ROUTE E DESENHOS DE TARSILA

Ana Paula Cardoso

São Paulo
2006

Aos meus pais, Ana e Paulo.

Ao Antonio, sempre.

AGRADECIMENTOS

Agradeço à minha orientadora, que pelo diálogo me ajudou a estabelecer os rumos da pesquisa e assim concluir esta dissertação. Aos professores Gloria Carneiro do Amaral e Joaquim Alves de Aguiar, pelas leituras da qualificação. Às contribuições diretas e indiretas de Eugênio Bucci, Fernanda Rodante, Alessandra Cardoso e Fátima Cardoso. Aos colegas de trabalho pela boa vontade durante o período de redação final. Agradeço especialmente a Antonio Rodante, pela paciência e apoio.

RESUMO

A dissertação trata de *Pau Brasil*, de Oswald de Andrade, e *Feuilles de Route: I. Le Formose e II. Sao-Paulo*, de Blaise Cendrars, e pretende verificar como a cidade de São Paulo – em sua condição particular no contexto da modernidade brasileira – é transformada em matéria poética nessas obras. Em contraponto aos elementos do cosmopolitismo da metrópole, apresenta-se a vida rural no ambiente das fazendas do interior do Estado. Com base na análise das obras, procuro avaliar a poética dos autores em suas relações com a metrópole, considerando ainda temáticas associadas a outras questões da modernidade, como o progresso x a natureza e o tema da viagem. Na recomposição dos projetos poéticos dos autores nas obras estudadas, os desenhos elaborados por Tarsila do Amaral para ambas produções poéticas serão considerados como um ponto-chave.

ABSTRACT

This dissertation examines Oswald de Andrade's *Pau Brasil*, and Blaise Cendrars' *Feuilles de Route: I. Le Formose and II. Sao-Paulo*, and intends to verify how São Paulo has been – in its particular condition in the context of Brazilian modernity – transformed in poetic subject in these works. In contrast to the elements of metropolis' cosmopolitanism, presents the rural life in inner state farms. Based on work analysis, I attempt to evaluate the authors' poetic in their relationship with the metropolis, considering also a subject matter associated to other modernity issues, like progress x nature and the travelling theme. In rearrangement of poetic projects from the authors in the studied works, the drawings created by Tarsila do Amaral for both poetic productions are considered key-points.

Palavras-chave

Pau Brasil, Feuilles de Route, poesia modernista, diálogo entre linguagens artísticas, São Paulo.

Key-words

Pau Brasil, Feuilles de Route, modernist poetry, dialogue among artistic languages, São Paulo.

ÍNDICE

PARCERIA POÉTICA	p.07
Composição das obras	p.12
PARTE 1 – SÃO PAULO ANUNCIADA.....	p. 20
Oswald retorna a São Paulo	p. 20
Visão da cidade	p. 30
A estrutura do poema “anúncio de são paulo”	p. 36
As faces de São Paulo – novos anúncios – Blaise Cendrars.....	p. 45
Enfim, São Paulo	p. 50
São Paulo, capital do modernismo brasileiro	p. 55
PARTE 2 – ENCONTRO DAS ARTES	p. 65
Visualidade em <i>Le Formose</i> – Blaise Cendrars e Tarsila do Amaral.....	p. 73
Visualidade em <i>Pau Brasil</i> – Oswald de Anadrade e Tarsila do Amaral.....	p. 96
DIÁLOGOS EM CONSTRUÇÃO	p. 120
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	p. 122

“Do mar dez léguas pouco mais ou menos, a duas léguas de uma povoação de João Ramalho a que chamam Piratininga, (...) juntamos todos os que Nosso Senhor quer trazer à sua Igreja (...) e vai se fazendo uma formosa povoação.”

José de Anchieta

Parceria poética

Depois da agitação no meio cultural provinciano da cidade de São Paulo, provocada pela Semana de Arte Moderna em fevereiro de 1922, que inaugurou a “fase dinâmica” do movimento, segundo a denominação de Antonio Candido¹, Oswald de Andrade vai a Paris (1923), onde, acompanhado de Tarsila do Amaral, conhece Blaise Cendrars, entre outros expoentes da vanguarda européia. A partir de então, um diálogo estético intenso, de interesses mútuos, se estabelece entre eles.

Este trabalho pretende analisar alguns pontos de confluência e de distanciamento estético entre o poeta brasileiro, em busca do “brasileiro de nossa época”, para quem “nossas deficiências (recalques históricos, sociais, étnicos, por sermos um povo de origem cultural européia, mas etnicamente mestiço), supostas ou reais, são interpretadas como superioridades², e o europeu, despaisado (de origem suíça, grande viajante estabelecido em Paris), que, depois de conhecer o Brasil (esteve três vezes no país, em 1924, 1926 e 1927-28), elegeu-o como a sua “segunda pátria espiritual”³.

¹ CANDIDO, Antonio, e CASTELLO, José Aderaldo. *Presença da Literatura Brasileira: Modernismo, história e antologia*. Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 1997. 10ª edição, p. 18.

² CANDIDO, Antonio. “Literatura e cultura de 1900 a 1945”, in *Literatura e Sociedade*. São Paulo, Publifolha, 2000, p. 110.

³ Cendrars usa a expressão em “La voix du sang”, de *Trop c'est trop*. O texto é dedicado a Paulo Prado. O trecho traduzido por Teresa Thiériot faz parte de CENDRARS, Blaise *Etc..., Etc...(um livro 100% brasileiro)*, São Paulo, Perspectiva, Secretaria de Cultura, Ciência e Tecnologia, 1976, p. 110. “Minha presença lhe fazia bem e o diletante se pusera de novo a escrever. Foi Prado quem me iniciou na História do Brasil e me inculcou o amor do seu povo e do seu país, e foi tal a sua influência que hoje considero Brasil como minha segunda pátria espiritual.”

De um lado, o escritor preocupado em promover a revolução cultural de um país novo, cuja abolição da escravidão era relativamente recente e a industrialização dava os primeiros passos, especialmente em São Paulo. De outro, o expoente da vanguarda européia, avesso ao enquadramento nos *ismos* tão em voga na época, sem bandeira vanguardista, em oposição ao que foi Marinetti, no Brasil.

Como objeto de análise selecionamos a obra *Poesia Pau Brasil*⁴, de Oswald de Andrade, e o projeto *Feuilles de Route*⁵, de Blaise Cendrars, contemporâneos e exemplares do diálogo poético entre os dois autores e do problema dele decorrente, além de trazer à tona suas diferenças pautadas pela “dialética entre o local e o universal” — que, segundo Candido, é uma lei de evolução da nossa vida espiritual —, presente na obra do primeiro. Esse processo de evolução encontra raízes na formação da literatura e da cultura brasileiras e, na análise de Antonio Candido, tem dois períodos de grande importância: o Romantismo e o Modernismo. No âmbito da literatura o primeiro soube criar uma literatura de temática local, ao elevar o índio e a natureza brasileiros a temas preferenciais. Segundo o crítico, o Romantismo teve, entre outros, o grande mérito de abrir caminho para a consolidação do sistema literário brasileiro. Já o Modernismo representa o movimento de maior originalidade de nossa literatura, pois apesar do forte componente localista soube incorporar o elemento externo, transpondo-o em obras de grande criatividade e qualidade.⁶

Alguns pontos do pensamento de Candido são particularmente importantes para a construção de um juízo crítico sobre o Modernismo. Por exemplo: entender como a realidade social se transforma em estrutura literária, ou seja, como o fator externo se torna

⁴ Para este trabalho foram consultadas a edição fac-similar da primeira edição, de 1925, lançada pela editora francesa Au Sans Pareil, in *Caixa Modernista*, São Paulo, Imesp, 2003, org. Jorge Schwartz; a 2ª edição de *Pau Brasil*, pela Editora Globo, São Paulo, 2003 (Obras completas de Oswald de Andrade); *Poesias Reunidas O. de Andrade*. Rio de Janeiro, Ed. Civilização Brasileira / Ministério da Educação e Cultura, 1972; e a Tese de Doutorado em Literatura Brasileira de Diléa Zanotto Manfio, apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, “Poesias Reunidas de Oswald de Andrade: edição crítica”, 1992.

⁵ Utilizei a primeira edição do primeiro volume do projeto, *Le Formose*, de 1924, lançada pela Au Sans Pareil; a edição de *Au coeur du monde – Poésies complètes 1924-1929*, Ed. Gallimard, 2002; e a dissertação de mestrado de Reto Melchior *Blaise Cendrars: Feuilles de route - um estudo crítico e comentado*, 1997. Para os poemas sobre São Paulo, consulte também a versão fac-similar do catálogo da exposição de Tarsila do Amaral em 1926, em Paris, in *Caixa Modernista*, São Paulo, Imesp, 2003, org. Jorge Schwartz; e *Brésil, des hommes sont venus*, Dessins de Tarsila do Amaral, Fata Morgana, 2003.

⁶ Essa idéia foi exposta pelo autor em obras como *Formação da Literatura Brasileira* (1957), *Literatura e Sociedade* (1965) e mais recentemente em *Iniciação à Literatura Brasileira* (1999).

elemento interno da obra literária⁷; o tripé do sistema literário (autor, obra, público) em interação dinâmica; e a dialética do universal e do particular.

Na terceira parte de *Iniciação à literatura brasileira*, o autor afirma que após o período do Romantismo o sistema literário brasileiro apresenta-se configurado e maduro. O país conta com um número razoável de escritores, “exprimindo-se através de veículos que asseguram a difusão dos escritos e reconhecendo que, a despeito das influências estrangeiras normais, já podem ter como ponto de referência uma tradição local”.⁸ E aponta como sinal desse amadurecimento a obra de Machado de Assis, devido, entre outras características, a sua dimensão universal.⁹

Este trabalho, voltado para a poesia de Oswald de Andrade em *Pau Brasil* e de Blaise Cendrars em *Feuilles de Route: I. Le Formose e II. Sao-Paulo*, pretende verificar como a cidade de São Paulo – em sua condição particular no contexto da modernidade brasileira – é transformada em matéria poética nas obras citadas. Em contraponto aos elementos do cosmopolitismo da metrópole, apresenta-se a vida rural no ambiente das fazendas do interior do Estado. Apesar da associação ao passado colonial e escravocrata, eram motores da economia cafeeira, em grande parte responsável pela modernização da cidade em contraposição com outro eixo do crescimento urbano, o da modernidade industrial. Quais os recursos poéticos usados nessa transposição? Com base na análise das obras, procuro avaliar a poética de Oswald de Andrade e de Blaise Cendrars em suas relações com a metrópole, considerando ainda temáticas associadas a outras questões da modernidade, como o progresso x a natureza e o tema da viagem. Pelo levantamento desses

⁷ O conceito de passagem do elemento externo para o interno que só o exame da forma é capaz de detectar se origina na obra do sociólogo Roger Bastide. O crítico destaca como base de sua concepção de literatura brasileira um artigo do professor em que esse método bastidiano é aplicado à obra de Machado de Assis, “Machado paisagista” (1940). Nele, Roger Bastide mostra que Machado (até então considerado pouco nativista por falar pouco da paisagem brasileira) fundira a paisagem na fatura estética das obras, internalizara a natureza. O ensaio foi reeditado na seção “Arquivo”, da *Revista USP*, n. 56, dezembro/ fevereiro 2002-2003, p. 192-2002.

⁸ CANDIDO, Antonio. *Iniciação à literatura brasileira*, São Paulo, Humanitas, 1999, 3ª edição, p. 52.

⁹ Antonio Candido acredita que Machado de Assis tenha sido o primeiro escritor a ter conhecimento real do processo literário brasileiro, e cita em *Iniciação à literatura brasileira* o famoso ensaio “Instinto de nacionalidade” (1873), como exemplo dessa consciência, no qual o autor “faz um balanço das tendências nacionalistas, sobretudo o indianismo, mostrando que a absorção nos temas locais foi um momento a ser superado, e que a verdadeira literatura depende, não do registro de aspectos exteriores e modismos sociais, mas da formação de um ‘sentimento íntimo’ que, embora fazendo do escritor um homem ‘do seu tempo e do seu país’, assegure a sua universalidade”, p. 55.

elementos e levando em consideração o estatuto que a metrópole tropical, em crescimento e cheia de contrastes adquire em cada obra, procurarei estabelecer correspondências e dissociações na concepção da modernidade de ambos os poetas. Para isso, reconstituiu-se em parte o itinerário de cada um dos viajantes. Nessa recomposição dos projetos poéticos dos autores nas obras estudadas os desenhos elaborados por Tarsila do Amaral para ambas produções poéticas serão considerados como um ponto-chave.

A análise da relação entre elementos poéticos e aspectos visuais das obras é fundamental para a sua interpretação, já que se insere num contexto maior da modernidade, em que o diálogo entre artes plásticas e literatura foi tão profícuo, como explica Mário Praz ao analisar a obra de Gertrude Stein: “Sólidos e profundidade diziam respeito tanto a Flaubert como a Cézanne, mas não, a essa altura, a Gertrude Stein ou Picasso. A mudança para a geometria plana era um avanço em matéria de simplicidade e finalidade, rumo ao elementarismo absoluto. Ele contém alguns motivos de interesse para a pintura e a literatura do futuro, como por exemplo o emprego das letras do alfabeto, a simples justaposição de objetos heterogêneos, o uso de um objeto reconhecível em meio a abstrações.”¹⁰

Outro exemplo seria Apollinaire, com *Calligrammes*. Quanto aos autores estudados neste trabalho, basta citar duas obras: Cendrars já havia lançado fazia anos *La Prose du Transsibérien*, inteiramente ilustrado por Sonia Delaunay; e Oswald de Andrade, além de estar fortemente ligado ao ambiente das artes plásticas desde antes da Semana de Arte Moderna (e depois dela ter formado com poetas e pintoras o grupo dos cinco – Mário de Andrade, Anita Malfati, Tarsila do Amaral e Menotti del Picchia), como se pode depreender do próprio “Manifesto da Poesia *Pau Brasil*”, lançaria em 1927 o *Primeiro caderno do aluno de Poesia Oswald de Andrade*, com capa de Tarsila e desenhos do próprio autor.

Mário de Andrade, em texto para a Primeira Exposição de Arte Moderna – Pintura, Escultura, Arquitetura, da Sociedade Pró Arte Moderna (Spam), que teve lugar em São Paulo, em abril/maio de 1933, faz um breve levantamento das características da arte moderna, especialmente da pintura, como reação ao impressionismo. Segundo ele, a “arte da pintura” é composta de três elementos primários: o espectador, o artista e o quadro. “O espectador é o elemento gerador da obra-de-arte. O artista é o elemento criador. O quadro é

a criatura. Cada qual desses elementos tem sua função particular: do espectador deriva a compreensibilidade da obra-de-arte, do artista a expressão, do quadro a técnica.”¹¹

Define o artista como primeiro espectador da própria obra. “Como espectador, o artista percebe, se explica e compreende os fenômenos da natureza e da vida. e então exprime a sua compreensão do mundo na obra-de-arte servindo-se da técnica que a obra exige, e nos dando um objeto novo, o quadro, que por nossa vez temos de compreender na sua múltipla manifestação filosófica, sentimental e técnica.”¹²

A partir daí, passa a analisar a relação entre a natureza e a obra. “A natureza, a vida nada tem que ver IMEDIATAMENTE com a arte da pintura, ou qualquer arte. Ela é anterior e transcende ao fenômeno da pintura. Si faz parte do quadro, não faz parte da pintura. E si faz parte do quadro é porquê o artista, o quadro e o espectador, isto é, expressão, técnica e compreensão, participam da natureza, são fenômenos vitais. Mas na pintura a natureza não existe. Não existe a sua objetividade. Suas necessidades, suas precariedades, seus benefícios não existem. Existe sim, e apenas, uma compreensão particular dela, que tanto pode ser de ordem social, como de ordem individual.”¹³

Para ele, os três elementos essenciais da pintura – artista, obra e espectador –, estão em constante embate, e é justamente dessa guerra que advém a transformação da arte de pintar. A preponderância do artista (o elemento expressivo) leva à arte expressionista e ao individualismo; a do quadro, ao construtivismo; a do espectador, conduz às obras realistas e socialistas.

Antonio Candido, no ensaio “O Escritor e o Público”, retoma o estudo dessas relações no âmbito da literatura ao analisar a ligação entre autor, obra e público. “Se a obra é mediadora entre o autor e o público, este é o mediador entre o autor e a obra, na medida em que o autor só adquire plena consciência da obra quando ela lhe é *mostrada* através da reação de terceiros. Isto quer dizer que o público é condição do autor conhecer a si próprio, pois esta revelação da obra é a sua revelação. Sem o público, não haveria ponto de

¹⁰ PRAZ, Mário. *Literatura e artes visuais*. Trad. José Paulo Paes. São Paulo, Cultrix, 1982, pp. 218-9.

¹¹ Fundada em 1932 por um grupo de artistas, intelectuais e interessados na área, A Sociedade Pró Arte Moderna tinha como objetivos aproximar artistas e pessoas interessadas em arte, e promover exposições, concertos e conferências.

¹² Idem.

¹³ Idem.

referência para o autor, cujo esforço se perderia caso não lhe correspondesse uma resposta, que é definição dele próprio.”¹⁴

Com isso em vista, dissertação será dividida, portanto, em duas partes: a primeira dedicada propriamente às diferentes representações poéticas de São Paulo em *Pau Brasil* e *Feuilles de Route*; e a segunda à presença dos desenhos de Tarsila como elemento de unidade (e também de distanciamento) entre os projetos de Oswald de Andrade e Blaise Cendrars.

Composição das obras

Depois da estada em 1923 com Tarsila do Amaral, em Paris, cidade classificada por Paulo Prado, intelectual participante e mecenas do modernismo brasileiro, como “o umbigo do mundo”¹⁵, em 18 de março de 1924, Oswald de Andrade, de retorno a São Paulo, lança o “Manifesto da *Poesia Pau Brasil*” no *Correio da Manhã* carioca, no qual fundamenta uma nova concepção poética, inspirada nas correntes literárias da vanguarda européia (especialmente da França e da Itália), mas adaptada às condições (sociais, político-econômicas e culturais) específicas do Brasil no início do século 20. No manifesto, Cendrars é citado como colaborador:

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.¹⁶

No ano seguinte, 1925, publica o livro de poemas *Pau Brasil*, que põe em prática as idéias divulgadas no manifesto, marcadas pela recusa a formas poéticas consagradas,

¹⁴ CANDIDO, Antonio. “O Escritor e o Público”, ob. cit., 2000, p. 69.

¹⁵ A expressão é usada por Paulo Prado no prefácio de *Pau Brasil*.

cristalizadas pela estética parnasiana (“Só não se inventou uma máquina de fazer versos — já havia o poeta parnasiano”)¹⁷, ao falar difícil, ao academismo e à “morbidez romântica”. Em oposição, propõe “ver com os olhos livres”, a não-fórmula para a expressão da contemporaneidade, ou, ainda, recursos literários que surjam da “destruição” do passado recente retrógrado, como a síntese, o equilíbrio, a objetividade, a invenção, a visão inaugural, a ironia, o humor. Em suma: uma revolução no modo de ver e de representar a realidade brasileira. Nesse projeto, fazia todo o sentido buscar raízes culturais do povo brasileiro nos textos de cronistas coloniais, como representantes da primeira visão da população autóctone, da visão de descoberta, e misturá-la ao caldeirão formado na São Paulo dos anos 20, com as múltiplas influências culturais e lingüísticas da imigração e do negro.

Haroldo de Campos, em seu estudo “Uma poética da radicalidade”¹⁸ aponta como característica da poesia de Oswald de Andrade o seu radicalismo, a ruptura que produziu na concepção do fazer poético, desprezando as regras formuladas no passado. Um dos meios para isso foi a adesão ao verso livre que permitiu ao autor exercer seu gênio poético – ele próprio chegou a confessar ser incapaz de contar sílabas.

Pau Brasil tem nove grupos de poemas, ou partes: “História do Brasil”, Poemas da colonização”, “São Martinho”, “RP1”, “Carnaval”, “Secretário dos amantes”, “Postes da Light”, “Roteiro das Minas” e “Loyde Brasileiro”. O volume é iniciado por dois poemas soltos, “escapulário”, de apenas cinco linhas, e “falação”, que contrasta com o primeiro e de modo geral com as demais composições pela extensão, pela disposição na página e pelo sinais de pontuação, inexistentes no restante da obra. São 60 pontos finais encerrando frases poéticas, numa versão reduzida do próprio manifesto. São Paulo está presente em várias partes da obra de Oswald de Andrade. Já na primeira parte, “História do Brasil” há o poema “prosperidade de são paulo”, que exalta o crescimento da então vila pelo afluxo de populações indígenas. No poema seguinte, “carta”, não há menção à cidade ou região em que se encontra, mas trata da comunicação de uma expedição de Fernão Dias Paes, em

¹⁶ ANDRADE, Oswald. “Manifesto da Poesia *Pau Brasil*”, Rio de Janeiro, *Correio da Manhã*, 18 de março de 1924.

¹⁷ ANDRADE, Oswald. “Manifesto da Poesia *Pau Brasil*”, in *Correio da Manhã*, 18 de março de 1924.

¹⁸ CAMPOS, Haroldo. “Uma poética da radicalidade”, in ANDRADE, Oswald. *Pau Brasil*, Obras Completas, São Paulo, Globo, 2003, 2ª ed., p 7.

busca de esmeraldas, que partiu do planalto de Piratininga. São Paulo é, portanto, o ponto de partida para a viagem-aventura do Bandeirante. Logo no início de “Poemas da colonização”, o poema “a transação” faz alusão às terras paulistas, onde floresceria a lavoura do café nos dois últimos versos.

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

A imagem da plantação de café é associada a uma previsão de futuro, a terras cujo potencial naquele momento histórico ainda fazia parte do imaginário, mas que posteriormente forneceriam as divisas necessárias para o enriquecimento do Estado de São Paulo, por meio da exportação do café. O grupo seguinte, de 15 poemas, é dedicado à vida na área rural do interior do Estado de São Paulo. O título “São Martinho” é originado do nome de uma das fazendas de Paulo Prado, uma das propriedades visitadas por Cendrars durante sua primeira viagem ao Brasil, na companhia de Oswald de Andrade.¹⁹ A viagem pelo trem noturno de São Paulo para o Rio de Janeiro – para mostrar ao visitante estrangeiro a festa popular do carnaval – está representada em “RP1”. A caravana a Minas, que também parte de São Paulo, com o intuito de levar o poeta franco-suíço para conhecer a comemoração da Semana Santa nas cidades históricas daquele Estado, é retratada em “Roteiro das Minas”. A cidade é também destino de viagem, na última parte da obra, “Loyde Brasileiro”. Oswald de Andrade dedica a parte “Postes da Light” de seu “cancioneiro”, de 20 poemas, à cidade e seus aspectos da vida urbana moderna. Em texto

¹⁹ Alexandre Eulalio descreve uma série de cenas registradas em fotografias das visitas de Cendrars a fazendas de seus amigos paulistas, como a Santo Antônio, em Araras, SP, pertencente a dona Olívia Guedes

de balanço do modernismo brasileiro publicado na revista *Anhembi*, em 1954, o agitador do movimento comenta a importância da cidade para o surgimento do fenômeno modernista de 22:

Se procurarmos a explicação do porquê o fenômeno modernista se processou em São Paulo e não em qualquer outra parte do Brasil, veremos que ele foi uma consequência da nossa mentalidade industrial. São Paulo era de há muito batido por todos os ventos da cultura. Não só a economia cafeeira promovia os recursos, mas a indústria, com sua ansiedade do novo, sua estimulação do progresso, fazia com que a competição invadisse todos os campos de atividade. (...) Assim, um conjunto feliz de circunstâncias, entre as quais a presença entre nós de dois bons padrinhos, Graça Aranha e Paulo Prado, fez eclodir a Semana no ano em que se comemorava o primeiro centenário da independência nacional.²⁰

No ensaio, “Oswald viajante” (1954), escrito após a morte do autor, Antonio Candido salienta a importância do tema da viagem para Oswald de Andrade. “Para a sua personalidade, sabemos que foi decisiva a experiência da Europa, antes e depois da guerra de 1914. Na sua obra, talvez as partes mais vivas e resistentes sejam as que se ordenam conforme a fascinação do movimento e a experiência dos lugares.”²¹

A viagem era um meio de conhecer o Brasil, presente na distância, ou ainda “translação mágica de um ponto a outro, cada partida suscitando a revelação de chegadas que são descobertas”.²² O crítico transpõe a importância do movimento na constituição do estilo de viajante da escritura de Oswald de Andrade, “impaciente em face das empresas demoradas; criador quando conforma o tema às iluminações breves do que ele próprio chamou o seu ‘estilo telegráfico’”.²³

Penteado, e São Martinho e Santa Veridiana, de Paulo Prado. In *A aventura brasileira de Blaise Cendrars*, São Paulo, Imprensa Oficial, Edusp, 2001, 2ª edição revista e ampliada por Carlos Augusto Calil.

²⁰ ANDRADE, Oswald. “O modernismo”, in *Estética e Política*, São Paulo Editora Globo, 1991, p. 127. Originalmente o artigo foi publicado na revista *Anhembi*, São Paulo, nº 49, 1954.

²¹ CANDIDO, Antonio. *Vários Escritos*. São Paulo, Duas Cidades, 3ª edição revista e ampliada, 1995, p. 61.

²² Idem, p. 63.

²³ Idem, *ibidem*.

Blaise Cendrars, poeta franco-suíço, sediado em Paris, era admirado por Oswald de Andrade e por outros modernistas brasileiros, que conheciam seus poemas longos em verso livre, como “Les Pâques à New York” e “La Prose du Transsibérien et de la petite Jehanne de France”, e sua atividade na efervescência cultural de Paris. O encontro de Oswald de Andrade e Cendrars é relatado por Mário de Andrade em carta a Manuel Bandeira de 22 de maio de 1923: “Sabes do Oswald? Está em Paris amigo de Cendrars, Romain, Picasso, Cocteau etc. Fez uma conferência na Sorbonne em que falou de nós!!! Não é engraçadíssimo?”²⁴

No início de 1924, Cendrars parte para o Brasil a bordo do *Formose*, primeira viagem longa desde 1912, “viagem que seria decisiva para a sua carreira literária. Os amigos brasileiros o precedem, e o poeta calejado parte ao encontro deles. A bordo do *Formose* o viajante compõe esse ‘diário de viagem’ que, através da nova objetividade de certo lirismo despido, realiza verdadeira revolução no verso cendrarsiano. Uma experiência literária nova, que exercerá grande influência sobre os companheiros mais jovens, aos quais ele aliás dedica esses poemas escritos em trânsito.”²⁵

De sua parte, Blaise Cendrars começa a escrever *Feuilles de Route* a bordo do navio *Le Formose*, rumo ao Brasil, em 1924, em viagem a convite de Paulo Prado.²⁶

Le Formose torna-se título do primeiro livro de um projeto que abarcaria cinco volumes (conforme o autor relatou em carta a seu editor), definidos inicialmente como:

I – *Le Formose*; II – *São-Paulo*; III – *Rio-de-Janeiro*; IV – *A la Fazenda*; V – *Des Hommes sont venus*.²⁷

O projeto inicial não chegou a se concretizar. *Feuilles de Route* é composto de 3 partes (I. *Le Formose*, II. *São Paulo* e III).²⁸

²⁴ MORAES, Marcos Antonio de (org.). *Correspondência Mário de Andrade e Manuel Bandeira*, São Paulo, Edusp/IEB, 2000. p. 92.

²⁵ CENDRARS, Blaise. ob. cit., 1976, p. 91.

²⁶ EULALIO, Alexandre, ob. cit., p. 28.

²⁷ EULALIO, Alexandre, ob. cit., p. 277.

²⁸ Alexandre Eulalio cita ainda mais uma variante do projeto, comportando sete brochuras: I. *Le Formose*, II. *São Paulo*, III. *Le Carnaval à Rio – Les vieilles églises de Monas*, IV. *À la fazenda*, V. *Des hommes sont venus*, VI. *Sud-américaines*, VII. *Le Gelria*, ob. cit., p. 296.

A primeira, relatando as impressões de viagem ao novo continente e a chegada a São Paulo, foi publicada em 1924, em Paris, pelas edições *Au Sans Pareil*, com ilustrações de Tarsila. A mesma editora lança em 1925 o livro de Oswald de Andrade, também ilustrado pela pintora paulista.

A parte do projeto poético de Cendrars exclusivamente dedicada à cidade de São Paulo é inicialmente publicada no catálogo da exposição de Tarsila do Amaral em Paris em 1926.²⁹

Trata-se de um pequeno conjunto de poemas. O último e o mais longo deles recebeu o título “Saint-Paul” e apresenta a paixão do poeta pela cidade, numa declaração em primeira pessoa, seu canto de amor pela capital paulista, como se pode notar pelo início do poema:

SAINT-PAUL

J' adore cette ville

Saint-Paul est selon mon coeur

Ici nulle tradition

Aucun préjugé

Ni ancien ni moderne³⁰

(...)

Na obra *Brésil, des hommes sont venus*³¹, de 1952, os poemas estão reunidos sob o título “Poème à la Gloire de Saint Paul”, como se fossem um só. A disposição segue outra ordem e há um acréscimo em relação à versão de 1926: o poema “Les bruits de la ville”.

Tous les bruits

²⁹ Para a análise, uso como texto de base a versão fac-similar do catálogo da exposição de Tarsila do Amaral em 1926, em Paris, in SCHWARTZ, Jorge (org.), ob. cit.

³⁰ Adoro esta cidade/ São Paulo do meu coração/ Aqui nenhuma tradição/ Nenhum preconceito/ Antigo ou moderno. Trad. de Teresa Thiériot, in CENDRARS, Blaise, ob. cit., 1976, p. 64.

³¹ CENDRARS, Blaise. *Brésil, des hommes sont venus*, Dessins de Tarsila do Amaral, Fata Morgana, 2003. (Contém: Poème à la gloire de Saint-Paul; Des hommes sont venus: I. Le Paradis, II. Caramurù, III. Post-scriptum, IV. Notes; Légendes; Promenade matinale.)

Le renâclement de bennes qui se vident
Le rire des jeunes filles
La cadence multipliée des charpentiers de fer sur leurs échafaudages
(...)³²

O poema “Les klaxons électriques”, que no catálogo é o terceiro, no livro vem em seguida ao texto acrescido. Além disso, a última palavra do poema foi trocada. Em vez do adjetivo “ouverts” incluso na versão de 1926, é trocado por “libre”, no singular. O último trecho, que corresponde ao poema Saint-Paul é encerrado pelo substantivo “Azulejos”, como um verso acrescido à versão de 1926, em português e grifado.

Cabe ressaltar o curto espaço de tempo entre a publicação do “Manifesto da *Poesia Pau Brasil*” (18 de março de 1924), de Oswald de Andrade, do prefácio de Paulo Prado a *Pau Brasil* (maio de 1924), de *Feuilles de Route: I. Le Formose* (1924) — os outros dois volumes saíram em 1926 e 1927 — e de *Pau Brasil* (1925). Em segundo lugar, durante a primeira viagem de Cendrars ao Brasil houve uma intensa convivência entre os poetas. Assim, é possível levar em conta a hipótese de que ambos conhecessem, pelo menos em parte, a produção poética de cada um no momento.

Haroldo de Campos, em “Uma poética da radicalidade”, discute a possibilidade de Cendrars ter lido parte dos poemas de *Pau Brasil*.³³ Manuel Bandeira, em carta a Mário de Andrade de 19 de setembro de 1925, vincula a técnica de Oswald de Andrade – e de outros poetas brasileiros de então – à poesia produzida na Europa naquele período, mais especificamente a recursos empregados por Blaise Cendrars em *Kodak* (livro de poemas anterior a *Feuilles de Route – I- Le Formose*): “A técnica de *Formose* estava começada em *Kodak*. (...) Nem Oswald nem Sérgio tão pouco faziam nada assim. A técnica de ambos foi tirada de Cendrars: é inegável – e para isso estou pronto a bancar o crítico documentado com datas (...) Sem dúvida isso não tem importância, pois a técnica é admirável, tem caráter clássico e serviu maravilhosamente às necessidades de expressão do Oswald.”³⁴

³² Todos os barulhos/ Os resmungos dos basculantes que se esvaziam/ O riso das jovens / A cadência múltipla dos ferreiros em seus andaimes (...)/ [Trad. livre da A.]

³³ CAMPOS, Haroldo. “Uma poética da radicalidade”, in ob. cit., 2003, p. 44.

³⁴ MORAES, Marcos Antonio de (org.). *Correspondência Mário de Andrade e Manuel Bandeira*, São Paulo, Edusp/IEB, 2000, p. 241.

Nesse contexto, é significativo o fato de o nome de Oswald de Andrade figurar na dedicatória de *Feuilles de Route* (o livro é dedicado aos amigos brasileiros, listados nominalmente) e o de a primeira edição de *Pau Brasil* ser dedicada ao poeta suíço (“A Blaise Cendrars por ocasião da descoberta do Brasil”). Nas edições seguintes, o nome de Cendrars é omitido (escreve, simplesmente, “Por ocasião da descoberta do Brasil”).³⁵

Outros pontos em comum entre as obras são a utilização de textos históricos como matéria poética, o emprego de procedimentos poéticos similares (como a colagem, o poema curto, substantivo, a ironia, o simultaneísmo de imagens e o humor – muito mais acentuado em *pau Brasil*), a adoção de certo primitivismo apesar de terem concepções diferentes. Para Cendrars o tema muito ligado ao exotismo da descoberta de culturas primitivas. Para Oswald de Andrade era um recurso para interpretar a ambigüidade cultural brasileira. “Na nossa cultura há uma ambigüidade fundamental: a de sermos um povo *latino*, de herança cultural européia, mas etnicamente mestiço, situado no trópico, influenciado por culturas primitivas, ameríndias e africanas.”³⁶ Antes desse período, essa condição era, de modo geral, incorporada à literatura sob a forma da idealização (como é o caso do índio de costumes europeus). Com o modernismo a situação muda. “O primitivismo é agora fonte de beleza e não mais empecilho à elaboração da cultura. Isso na literatura, na pintura, na música, nas ciências do homem.”³⁷

³⁵ Sobre as edições consuladas ver nota 4 deste trabalho. Para a reprodução dos poemas para análise usei como a 2ª edição de *Pau Brasil*, pela Editora Globo, São Paulo, 2003.

³⁶ CANDIDO, Antonio. “Literatura e cultura de 1900 a 1945”, in ob. cit., 2000, p. 110.

³⁷ Idem, *ibidem*.

Parte 1- São Paulo anunciada

Oswald retorna a São Paulo

Em *Pau Brasil*, Oswald de Andrade reserva a última parte, chamada “Loyde Brasileiro”³⁸, ao seu caderno de viagem sobre a travessia Lisboa–Santos, uma série de 12 poemas dos quais dez têm como temática direta o Brasil sob a forma de um roteiro histórico-literário e geográfico rumo à modernidade e dois poemas sobre São Paulo (“canto de regresso à pátria” e “anúncio de São Paulo”). A alusão à Companhia de Navegação *Lloyd Brasileiro*, com direito a sotaque abasileirado da grafia Loyde em vez de *Lloyd*, ressalta a disposição de situar o país no mapa da modernidade econômica. O navio que transporta o poeta em seu retorno à terra natal não é de classe turística, nem é o meio eleito pelas famílias abastadas para fazer a travessia Europa-Brasil. Trata-se de um navio mercante, transportando bens de consumo e um oceano de oportunidades de negócios entre os portos de continentes diferentes. A nau do século 20, alheia ao apelo das belezas naturais e ao exotismo, é desenvolvimentista, trazendo crescimento econômico. Mas não se pode esquecer do aspecto mercantilista envolvido, em que o interesse comercial e a busca de vantagens financeiras se impõem para uma elite em detrimento do restante da população, que continua separada daquela por um abismo que pode ser demonstrado disposição geográfica dos grupos sociais pela cidade de São Paulo no início do século 20. De um lado, o luxo das mansões da Avenida Paulista e do bairro de Higienópolis; de outro, a população pobre, ocupando áreas periféricas, sem assistência do poder público.

Dadas a condição vulnerável das várzeas e as anfractuosidades dos rios que cingiam os arredores da cidade, bem como o sistema de represas e barragens da Light, mantido sempre deliberadamente no seu nível máximo, qualquer precipitação mais intensa na estação chuvosa redundava em cheias que submergiam o casario humilde das planícies.

³⁸ O título refere-se à Companhia de Navegação *Lloyd Brasileiro*, criada em 1892 e extinta 100 anos depois. Surgiu da fusão de diversas armadoras nacionais, para atender às necessidades do comércio interno e externo, além de competir com as concorrentes estrangeiras. O *Lloyd Brasileiro* foi a maior companhia de navios de carga geral da América do Sul, com 63 embarcações.

Sua concentração nessa área se dava justamente pelos preços mais baixos dos terrenos e aluguéis nas áreas alagadiças. Logo no início de janeiro de 1919, os temporais vieram com uma violência implacável. As enchentes foram torrenciais. Ao redor da área de confluência dos rios Tamanduateí e Tietê, densamente povoada, as conseqüências do dilúvio foram calamitosas.³⁹

Em “Loyde Brasileiro”, a voz do poeta tem posição de destaque, ao registrar impressões da travessia como num diário de viagem poético. No entanto, o lirismo comumente associado à expressão em primeira pessoa ganha viés irônico como modo de expressão da visão crítica de Oswald de Andrade. O autor se apropria da linguagem da tradição literária e a associa a elementos atuais da realidade nacional, num processo de “dessacralização da poesia, através do despojamento da ‘aura’ de objeto único que circundava a concepção poética tradicional. Essa ‘aura’, que nimbava a aparição radiante da poesia como um produto para a contemplação, foi posta em xeque, mostra-nos Walter Benjamin, com o desenvolvimento dos meios de reprodução próprios da civilização industrial (técnicas de impressão, fotografia e sobretudo o cinema)”⁴⁰

Essas características são patentes desde o poema de abertura, “canto do regresso à pátria”, uma paródia do texto de Gonçalves Dias, “Canção do Exílio” (1843), expressão máxima do nacionalismo romântico brasileiro sob a forma de poesia, tanto que teve versos incorporados ao Hino Nacional (Nossos bosques têm mais vida/ Nossa vida mais amores.). Trata-se de um dos símbolos nacionais, assim como a bandeira brasileira empregada como ilustração de capa do volume.

Como ensina Antonio Candido, o nacionalismo e o Romantismo são correntes independentes, mas foram aliados decisivos no processo de valorização da individuação nacional como expressão literária:

³⁹ SEVCENKO, Nicolau. *Orfeu extático na metrópole – São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20*. São Paulo, Companhia das Letras, 2003, 3ª reimpressão, p. 29.

⁴⁰ CAMPOS, Haroldo. “Uma poética da radicalidade”, in *op., cit.*, 2003, p. 25. O texto em que Walter Benjamin trata da questão é “L’Oeuvre d’art au temps de ses techniques de reproduction”, in *Oeuvres choisies*. Trad. Francesa: Paris, Julliard, 1959.

O Romantismo brasileiro foi (...) tributário do nacionalismo; embora nem todas as suas manifestações concretas se enquadrassem nele, ele foi o espírito diretor que animava a atividade geral da literatura. Nem é de espantar que assim fosse, pois sem falar da busca das tradições nacionais e o culto da história, o que se chamou em toda a Europa ‘despertar das nacionalidades’, em seguida ao empuxe napoleônico, encontrou expressão no Romantismo. Sobretudo nos países novos e nos que adquiriram ou tentaram adquirir independência, o nacionalismo foi manifestação de vida, exaltação afetiva, tomada de consciência, afirmação do *próprio* contra o *imposto*. Daí a soberania do tema local e sua decisiva importância em tais países, entre os quais nos enquadrámos.⁴¹

Ainda segundo Antonio Candido, no panorama da primeira fase romântica, destaca-se Gonçalves Dias, que, além do intuito nacional, tem como traço peculiar a “difícil coexistência da medida com o vigor, num tempo em que os temperamentos literários mais poderosos se realizavam pelo transbordamento”, e cita a “Canção do Exílio” como representante do seu ideal literário; “beleza na simplicidade, fuga ao adjetivo, procura da expressão de tal maneira justa que outra seria difícil”.⁴² Outro aspecto relevante da escolha desse poema para a paródia da abertura de “Loyde Brasileiro” é justamente o fato de ser muito conhecido no segundo decênio do século 20, pois teve – antes, já havia servido como matéria poética a outros poetas, como Casimiro de Abreu, em “Canção do Exílio I”, de 1855 (“Onde canta nos retiros / Seus suspiros, / suspiros do sabiá!”), e “Meu lar”, de 1857 (“Eu quero ouvir na laranjeira, à tarde, Cantar o sabiá!”).

Reproduzo o poema de Gonçalves Dias:

“Canção do Exílio”

Minha terra tem palmeiras,
Onde canta o Sabiá;
As aves, que aqui gorjeiam,
Não gorjeiam como lá.

⁴¹ CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira*, Belo Horizonte – Rio de Janeiro, Itatiaia, 1997, 8ª ed., vol. 2, p.15.

⁴² Idem, ob. cit., p. 71.

Nosso céu tem mais estrelas,
Nossas várzeas têm mais flores,
Nossos bosques têm mais vida,
Nossa vida mais amores.

Em cismar, sozinho, à noite,
Mais prazer encontro eu lá;
Minha terra tem palmeiras,
Onde canta o Sabiá.

Minha terra tem primores,
Que tais não encontro eu cá;
Em cismar – sozinho, à noite –
Mais prazer encontro eu lá;
Minha terra tem palmeiras,
Onde canta o Sabiá.

Não permita Deus que eu morra,
Sem que eu volte para lá;
Sem que desfrute os primores
Que não encontro por cá;
Sem qu'inda aviste as palmeiras,
Onde canta o Sabiá.⁴³

Adélia Bezerra de Meneses, em seu estudo comparativo de Canções de Exílio da literatura brasileira, compreendendo desde composições poéticas românticas, passando por poemas de Oswald de Andrade e Murilo Mendes, até chegar a exemplos mais recentes, como a canção “Sabiá”, de Chico Buarque e Antônio Carlos Jobim, salienta a condição paradigmática que o poema de Gonçalves Dias assumiu para as gerações posteriores, tornando-se um clichê literário.

⁴³ DIAS, Antônio Gonçalves. “Canção do Exílio”. In *Poesias americanas*, v. 1-4; 19-24.

(...) o clichê funciona como uma espécie de citação, uma referência a certa manifestação da cultura. Isso porque ele não é autônomo, mas traz consigo, inevitavelmente, o seu contexto. No entanto, o deslocamento empresta-lhe um sentido completamente diferente. Trata-se aqui da articulação de dois contextos: o do poema de G. Dias (Romantismo) e o do poema de Oswald de Andrade (Modernismo; Movimento Pau Brasil), em que se instaura uma dialética destruição/construção, inerente a toda paródia.⁴⁴

Segue o poema de Oswald de Andrade:

canto do regresso à pátria

Minha terra tem palmares

Onde gorjeia o mar

Os passarinhos daqui

Não cantam como os de lá

Minha terra tem mais rosas

E quase que mais amores

Minha terra tem mais ouro

Minha terra tem mais terra

Ouro terra amor e rosas

Eu quero tudo de lá

Não permita Deus que eu morra

Sem que volte para lá

Não permita deus que eu morra

sem que volte pra São Paulo

Sem que veja a Rua 15

E o progresso de São Paulo

⁴⁴ MENESES, Adélia Bezerra de. “As Canções de Exílio”, in BOSI, Viviana *et alii* (orgs.). *O poema: leitores e leituras*, São Paulo, Ateliê Editorial, 2001, p. 119.

A autora cita os processos de ruptura de linguagem e de re-orientação temática como elementos da paródia realizada por Oswald de Andrade. Mas alguns elementos do poema romântico são mantidos, acentuando o diálogo entre passado e presente, como o metro heptassílabo – que garante a referência ao ritmo do poema original – e a recuperação de versos com pequenas modificações. Em “Não permita Deus que eu morra / Sem que volte para lá”, Oswald suprime o pronome pessoal de primeira pessoa no segundo verso, existente no poema de Gonçalves Dias.

Na última quadra de “canto de regresso à pátria”, Oswald de Andrade apresenta uma declaração de amor à cidade de São Paulo. Não se trata mais da comunhão com a natureza, do saudosismo nem do nacionalismo presentes na estética romântica. O que se vê é a efervescência da metrópole moderna em constante mutação. Na estrofe os versos incorporados da “Canção do Exílio” reaparecem com mais uma modificação: a preposição “para” é substituída pela variante coloquial “pra”.

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

A saudade do poeta se volta a elementos urbanos, numa idéia de “predomínio do mundo da cultura”⁴⁵ sobre o da natureza, como é o caso da referência à “Rua 15”, local das casas bancárias, e ao “progresso” da cidade em crescimento. O poema, metrificado, é emblemático da relação do poeta com a cidade e de sua transformação em matéria poética. Fica também o registro de que o poema tem tom de crítica, mas não deixa de ser um tipo de homenagem a Gonçalves Dias, pois faz uma releitura da idéia de que “minha terra é diferente” presente no texto romântico, atualizando-a. Esse processo de atualização pode ser percebido em vários aspectos de “canto de regresso à pátria”. Primeiramente, o poema é mais enxuto que “Canção do exílio”: Oswald de Andrade emprega quatro estrofes, enquanto a composição de Gonçalves Dias tem cinco. Além disso, o poeta modernista

⁴⁵ Idem, ob. cit., p. 120

repete versos quase inteiramente, como se dá em vários poetas modernistas. Constrói um poema seja nas imagens, seja na sonoridade simplificada pelas repetições, seja no emprego de um vocabulário mais coloquial. Carrega uma estrofe em que a cidade de São Paulo é apresentada como símbolo da modernidade, ao sul do equador, por intermédio da Rua 15, o movimentado centro dos negócios e das finanças da metrópole no início do século 20. “Da perspectiva eufórica da modernidade, então, o poeta vislumbra a cidade industrial como ‘parque de transformação’, propício ao arejamento de idéias, às mudanças de valores, assim tirando o país do atraso. Animado por essas perspectivas, São Paulo será a cidade-tema, louvada em *canto do regresso à pátria*.”⁴⁶

Os poemas seguintes de “Loyde Brasileiro” tratam da partida do eu do poema, que deixa o Velho Mundo – que por ter se dado de Lisboa, aproxima esta seção da primeira de *Pau Brasil*, “História do Brasil”, iniciada por um excerto da carta de Caminha ao rei de Portugal, num movimento geograficamente circular⁴⁷ –, da travessia oceânica, de pontos de parada na costa brasileira, de aspectos geográficos, de dados históricos e de novas paisagens urbanas. A proximidade do espaço físico da terra natal se dá com a visão do arquipélago de Fernando de Noronha (em decorrência da sua posição geográfica, uma das primeiras terras localizadas no Novo Mundo. Sua descoberta, em 1503, é atribuída ao navegador Américo Vespúcio). Os portos seguintes são as capitais Recife, Salvador e Rio de Janeiro, cidades-chave para a história política e econômica brasileira, durante os períodos da Colônia, do Império e da República ainda recente.

Além da reverberação do tom irônico-sentimental do início da seção, percorrem esses poemas marcas do convívio no mesmo espaço físico da tradição histórico-literária e do “progresso” citado no “canto do regresso à pátria”. O autor emprega construções sintáticas e termos que oscilam entre passado e presente, encurtando distâncias e expressando a posição singular do Brasil no contexto da modernidade – questão fundamental no projeto estético de Oswald de Andrade.

Como exemplo dessa relação, cito uma estrofe longa de “recife”:

⁴⁶ FONSECA, Maria Augusta. “Taí: é e não é – Cancioneiro *Pau Brasil*”, in *Literatura e Sociedade*, São Paulo, Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, n° 7, 2003-2004, p. 136.

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

Os três primeiros versos, compostos cada um de duas palavras, seguem o esquema substantivo + adjetivo e trazem como epífora o qualificativo “imperiais”. Mais adiante, a partir do sexto verso, é apresentado um contraponto moderno a esse “excesso” de Império: “Não contradizem / Os prazeres civilizados / Da Rua Nova. A idéia do convívio entre “velho” e “novo” é reiterada nos versos seguintes, que apresentam a expressão máxima da velocidade associada à época, o automóvel do Novo Mundo, percorrendo pontes ancestrais.

Além da releitura de Gonçalves Dias há outras de autores românticos. Castro Alves e José de Alencar são lembrados em poemas como “versos baianos” e “o cruzeiro”. Do autor de “O navio negreiro” os versos “Auriverde pendão de minha terra / Que a brisa do Brasil beija e balança” ecoam no poema “versos baianos”, em versão sintética: “A bandeira nacional agita-se sobre o Brasil”. José de Alencar é lembrado no mesmo poema por intermédio de um personagem do romance *O Guarani*, Robério Dias, e no verso “Romance de Alencar / Encadernado de ouro”.

⁴⁷ Já do ponto de vista temporal, a imagem mais próxima do movimento ascendente empreendido pelo poeta é a da espiral, que associa melhor os conceitos de duração infinita, de sucessão e de simultaneidade explorados pelo poeta em *Pau Brasil*.

A seção inicia com a expressão na primeira pessoa, mas num tom antipoético. Ao fazer uso da descrição de lugares (“Situada num planalto / 2.700 pés acima do mar” – “anúncio de são paulo”) e da narração de eventos (“Os alfandegueiros de Santos / Examinaram minhas malas” – “contrabando”) aproxima-se da épica, segundo a definição de Anatol Rosenfeld. “O gênero épico é mais objetivo que o lírico. O mundo objetivo (naturalmente imaginário), com suas paisagens, cidades e personagens (envolvidas em certas situações), emancipa-se em larga medida da subjetividade do narrador. Este geralmente não exprime os próprios estados de alma, mas narra os de outros seres. Participa, contudo, em maior ou menor grau, dos seus destinos e está sempre presente através do ato de narrar. Mesmo quando os próprios personagens começam a dialogar em voz direta é ainda o narrador que lhes dá a palavra (...)”⁴⁸

Nessa operação de passagem do subjetivismo ao objetivismo acentua-se o distanciamento do objeto e a tomada de posição crítica do poeta-narrador. A introdução de pronomes de segunda pessoa (tu, ti, teu, tua) acentuam o diálogo com a tradição histórico-literária brasileira.

A opção pelo léxico de cunho erudito em vários versos (como em “Genuflexório dos primeiros potentados”, de “versos baianos”), e a grande extensão de alguns desses poemas (“recife” e “versos baianos”) não são comuns no conjunto de *Pau Brasil*. No “Manifesto da *Poesia Pau Brasil*”, Oswald de Andrade proclama uma poesia contrária ao “gabinetismo”, ao lado “doutor”, e a favor das palavras do dia-a-dia, da incorporação dos desvios da sintaxe e da morfologia da língua portuguesa: “A língua sem arcaísmos, sem erudição. Natural e neológica. A contribuição milionária de todos os erros. Como falamos. Como somos”. O autor também elege a expressividade do poema curto e da linguagem telegráfica e do prosaico, como em “assombração”: “6 horas / O Domingos Papudo / E a besta preta / Nadando no vento”; de instantâneos da vida brasileira – é o caso de “pobre alimária”, entre outras marcas poéticas da modernidade.

Paulo Prado, no prefácio ao cancionário de Oswald de Andrade, datado de maio de 1924, procura caracterizar a poesia *Pau Brasil* e destaca como qualidade intrínseca a capacidade de exprimir a época em que foi produzida, que “a eloquência balofa e

⁴⁸ ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. São Paulo, Perspectiva, 2004, 4ª ed. 2004, p. 24.

roçagante” da tradição poética nacional não representava. “Nesta época apressada de rápidas realizações a tendência é para a expressão rude e nua da sensação e do sentimento, numa sinceridade total e sintética. *Le poète japonais / Essuie son couteau: / Cette fois l'éloquence est morte*, diz o haikai japonês, na sua concisão lapidar. Grande dia esse para as letras brasileiras. Obter em comprimidos, minutos de poesia.”⁴⁹

Nesse sentido, podemos perceber nos poemas dessa seção a expressão da consciência de Oswald de Andrade em relação à posição singular do Brasil no contexto da vitória da civilização tecnológica e da metrópole industrial, propagada por movimentos da vanguarda européia, como o dadaísmo e o futurismo. No Manifesto Dadá 1918, Tristan Tzara afirma: “Eu gosto de uma obra antiga pela sua novidade. Ela não tem senão o contraste que nos liga ao passado”⁵⁰. E mais adiante: “Que cada homem grite: há uma grande trabalho destrutivo, negativo, a executar. Varrer, limpar.”⁵¹ O futurismo de Marinetti apregoa já no “Manifesto do Futurismo”, de 1909, lançado no jornal francês *Le Figaro*: “Nós estamos sobre o promontório extremo dos séculos!... Para que olhar para trás, no momento em que é preciso arrombar as misteriosas portas do Impossível?”⁵² Rechaça criações humanas que preservem o passado, como bibliotecas e museus. “Admirar um velho quadro é verter nossa sensibilidade numa urna funerária, em vez de lançá-la adiante pelos jatos violentos de criação e ação. Você quer portanto estragar suas melhores forças numa admiração inútil do passado (...)?”⁵³

Oswald de Andrade assume em parte essa função crítica dessacralizante da vanguarda, sem esquecer que seu país vivia um contexto de indústria incipiente, que a economia brasileira estava ancorada na agricultura, que as elites da cidade eram formadas, sobretudo, pela oligarquia latifundiária de base conservadora e patriarcal dessa economia

⁴⁹ PRADO, Paulo. “Poesia Pau Brasil”, in ANDRADE, Oswald. *Pau Brasil*, São Paulo, Globo, 2003, 2ª ed., p. 92.

⁵⁰ TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda européia e modernismo brasileiro*. Petrópolis, Editora Vozes, 2000, 16ª ed., p. 140.

⁵¹ Idem, ob. cit. p. 145.

⁵² Idem, ob. cit., p. 92

⁵³ Idem, ob. cit., p. 93.

rural. Por outro lado, o intenso fluxo migratório desde a virada do século – segundo explica Mário da Silva Brito, a lei do povoamento do solo, de 1907, trouxe ao Brasil quase 1 milhão de imigrantes em apenas oito anos.⁵⁴ Essa massa de pessoas de nacionalidade e cultura vária movimentou a economia e a vida nacional, que se torna mais cosmopolita.

E nenhuma cidade brasileira representa melhor do que São Paulo esse momento de efervescência cultural, econômica e de multiplicidade étnica do início do século 20.

Também no plano cultural e artístico, S. Paulo apresenta sintomas de progresso, se bem que somente através da ala modernista, que reage contra a apatia e o lugar-comum. A revista *Papel e Tinta*, recenseando otimisticamente a situação brasileira e em especial a paulista, apresenta-se como veículo que traduz, no setor das letras e artes, o incontido progresso de São Paulo. [...]

São Paulo é a capital do dinheiro e dos empreendimentos ousados. Seu crescimento e sua pujança econômica, alicerçados na indústria, no comércio e na lavoura, notadamente a cafeeira, causam admiração e até espanto, chamando a atenção do resto do Brasil e mesmo do estrangeiro.⁵⁵

Visão da cidade

São Paulo é apresentada como se fosse um objeto de propaganda, feita no penúltimo poema da seção – e do livro.

anúncio de são paulo

Antes da chegada

Afixam nos offices de bordo

Um convite impresso em inglês

Onde se contam maravilhas de minha cidade

⁵⁴ BRITO, Mário da Silva. *História do modernismo brasileiro – Antecedentes da Semana de Arte Moderna*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1997, 6ª ed., p. 23.

⁵⁵ Idem, ob. cit, p. 141.

Sometimes called the Chicago of South America

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

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

No que se refere à estrutura do poema, a primeira característica, aspecto a ser destacado nesta obra de Oswald de Andrade, e também presença no caderno de viagem de Blaise Cendrars, é a ausência total de pontuação. Formado por 16 versos distribuídos em três estrofes irregulares, o poema é exemplo de composição em verso livre, que fecunda poemas de *Pau Brasil*.

Manuel Bandeira, em “A versificação em língua portuguesa”, define o verso livre:

Desde que o poeta prescinde do apoio rítmico fornecido pelo número fixo de sílabas, penetra no domínio do verso livre, o qual, em sua extrema liberação, isto é, quando não se socorre de nenhum apoio rítmico, poderia confundir-se com a prosa rítmica, se não houvesse nele a unidade formal interior, aquilo que de certo modo o isola no contexto poético.⁵⁶

A ausência de pontuação, a irregularidade métrica e de rima marcam a busca da liberdade de recursos de versificação e são freqüentes na obra poética de ambos os autores desse estudo.

⁵⁶ BANDEIRA, Manuel. *Seleção de Prosa*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1997, 4ª impressão, p. 556.

Inicialmente, a poesia do modernismo, em razão mesmo do seu caráter revisionista, se desenvolve como uma forma de oposição aos valores tradicionais, impelida por um sentimento de mal-estar e de fadiga ante o abuso de uma perfeição estratificada e as buscas de um idealismo artificial. Repele, então, as formas fixas, a métrica e a rima, tal como eram compreendidas. Adota, em contrapartida, o verso livre, utiliza-se de metros diferentes, de vária composição silábica, funde-os, confunde-os, aplica-os heterogeneamente, e aceita a rima ocasionalmente e, muitas vezes chega a usá-la com propósitos irônicos e mesmo satíricos. O poeta aposta mais na própria palavra, confia no poder encantatório de cada palavra isoladamente. Admite que uma simples palavra, habilmente encaixada ou destacada num verso – ou valendo ela só por um verso – possa provocar no leitor emoção lírica, levá-lo a evocações e reminiscências.⁵⁷

No rumo da modernidade, o verso livre deveu-se ao simbolismo, que, apesar de combatido pela nova geração por causa de seu hermetismo, deixou essa conquista posteriormente exaltada pelo futurismo na propagação das palavras em liberdade: “Nós entramos nos domínios ilimitados da livre intuição. Dou o verso livre, eis finalmente a palavra em liberdade!”⁵⁸ ; e da abolição da pontuação: “Abolir também a pontuação. Estando supressos os adjetivos, os advérbios e as conjunções, a pontuação está naturalmente anulada na continuidade vária de um estilo vivo, que se cria por si, sem as paradas absurdas das vírgulas e dos pontos”.⁵⁹

O verso livre é lembrado por Guillaume Apollinaire, no texto “O espírito novo e os poetas”, resultado de uma conferência pronunciada em 1917 e publicado no ano seguinte no *Mercure de France*.

Quanto à Poesia, a versificação rimada era sua única lei, lei que sofria ataques periódicos, mas que nada penetrava.

⁵⁷ BRITO, Mário da Silva. *Poesia do modernismo*. São Paulo, Civilização Brasileira, 1968, 2ª ed. revista de *Panorama da poesia brasileira: o modernismo*, p. 15.

⁵⁸ TELES, Gilberto Mendonça, ob. cit., p. 99.

⁵⁹ Idem, ob. cit, p. 96

O verso livre deu um livre vôo ao lirismo, mas foi apenas uma etapa das explorações que se podiam fazer no domínio da forma.⁶⁰

Entre outras preocupações, o modernismo brasileiro, na época em que o cancionero de Oswald de Andrade veio à luz, mantinha uma postura de crítica à corrente parnasiana, que pregava a perfeição da forma, o retorno aos clássicos, e acabou se voltando ao pedantismo gramatical e ao rebuscamento da linguagem, caracterizando uma postura aristocrática que marcou o período de 1880 até a década de 1920. Mário da Silva Brito, em obra que analisa os antecedentes da Semana de Arte Moderna, expõe essa oposição:

Sistemática é a reação que os modernistas oferecem ao parnasianismo, cuja estética era tida, pela generalidade dos escritores, como a expressão máxima da poesia. O parnasianismo, apesar dos ataques sofridos, mesmo da parte de intelectuais não comprometidos com a reforma literária, como João Ribeiro e Flexa Ribeiro, entre outros, perdurava ainda, e ainda encontrava seguidores entusiastas, dispostos a defender-lhe os princípios e fundamentos.⁶¹

Oswald de Andrade é dos mais exaltados nesse movimento de reação ao oficialismo das letras nacionais no ano anterior ao da Semana. Mário da Silva Brito cita textos do autor em protesto à estética do Panteão grego, como a crônica em defesa a Paul Fort, coroado como príncipe dos poetas franceses – que cultivava o verso livre e esteve no Brasil em 1921 –, em resposta a artigo de Veiga Miranda. “O parnasianismo era forma, sobretudo determinada fórmula. Os jovens, adversários da escola, cuidam, pois, de atacar as suas regras de composição e desfazem, assim, da rima e da métrica, principalmente da métrica. A visita de Paul Fort, em 1921, permite que a questão se apresente com maior ênfase.”⁶²

Nesse artigo publicado no *Jornal do Commercio* com o nome de “Paul Fort Príncipe”, Oswald de Andrade defende as ousadias formais do francês, e lança o protesto:

⁶⁰ APOLLINAIRE, Guillaume. “O espírito novo e os poetas”. In TELES, Gilberto Mendonça, ob. cit., p. 156.

⁶¹ BRITO, Mário da Silva, ob. cit., 1997, p. 193.

⁶² Idem, ob. cit, p. 195.

“A ignorância que vai pelo nosso mundo oficial das letras é inominável. Estamos ainda em Heredia, em Leconte”.⁶³

Essa postura de reação acarretará sérias conseqüências na literatura, como explica Antonio Candido:

Do ponto de vista da literatura, foi uma barreira que petrificou a expressão, criando um hiato largo entre a língua falada e a língua escrita, além de satisfazer o artificialismo que satisfaz as elites, porque marca distância em relação ao povo.⁶⁴

Em “Literatura e cultura de 1900 a 1945”, o autor já expunha a mesma linha interpretativa. “O parnasianismo pouco trouxera de essencial à nossa poesia, apesar do grande talento de Olavo Bilac, Alberto de Oliveira, Raimundo Corrêa ou Vicente de Carvalho. Dera-lhe regularidade plástica maior, mas agravara a sua tendência para a retórica, aproximando-a do tipo de expressão prosaica e ornamental.”⁶⁵

Um exemplo de sátira contra a técnica de rima do parnasianismo está no poema “Os Sapos”, de Manuel Bandeira, declamado por Ronald de Carvalho, na segunda noite da Semana de Arte Moderna. A primeira estrofe elucida a relação:

O sapo-tanoeiro,
Parnasiano aguado,
Diz: – “Meu cancionero
É bem martelado.

Num momento em que os poetas buscavam a liberdade e lutavam contra a estética oficial, a regularidade – seja de métrica, seja de rima – e o rebuscamento de linguagem são em princípio preteridos. Ganha espaço o falar cotidiano e a temática do presente, com a valorização da metrópole e seus índices de modernidade. “O conhecimento do *vers libre* e

⁶³ Artigo publicado na edição de São Paulo do *Jornal do Commercio* de 9 de julho de 1921 e citada por Mário da Silva Brito, in ob. cit., 1997, p. 193.

⁶⁴ CANDIDO, Antonio, ob. cit., 1999, p. 61.

⁶⁵ CANDIDO, Antonio, ob. cit., 2000, p. 105.

os contatos com o Cubismo e o Futurismo ajudaram a criação de uma nova sensibilidade e a produção de obras de inegável ruptura estética. Depois, veio a reflexão, a consciência crítica, a laboriosa metalinguagem: as revistas *Klaxon*, *Terra Roxa e Outras Terras* (paulistas), *Estética* e os manifestos do *Pau Brasil* e da *Antropofagia* glosaram as idéias da Semana e lhes deram novos matizes de poética e ideologia que, no conjunto, formam o legado de 22.”⁶⁶

Tendo em vista a importância do contato com a vanguarda da França, Itália, Alemanha (expressionismo) e Rússia (cubofuturismo), Alfredo Bosi discorre sobre a posição singular de São Paulo no Brasil, onde “o conflito *provinciano/citadino* se fazia sentir com mais agudeza”, onde “o processo social e econômico gerava uma sede de contemporaneidade”⁶⁷

Oswald de Andrade, definido por Mário de Andrade tempos depois, em 1942, no seu balanço sobre aquele período da literatura brasileira “O movimento modernista”, como “a figura mais característica e dinâmica do movimento modernista”⁶⁸, não apenas tem consciência desse conflito, mas o transforma em matéria poética em *Pau Brasil*.

Em “anúncio de são paulo”, várias marcas associam a metrópole nascente à modernidade do primeiro pós-guerra. Desde o período da Primeira Guerra Mundial, economias periféricas, como a brasileira, passam a desenvolver a indústria nacional e um país como os Estados Unidos, auxiliado pelo apoio inglês, desponta como potência em expansão. O Brasil, desde as primeiras décadas do século 20, não ficou imune ao impacto da ideologia do consumo e da revolução tecnológica norte-americana. E São Paulo logo se tornou representante dos novos tempos. Recebeu a primeira linha de montagem da Ford no país, em 1919. No início dos anos 20, por exemplo, alguns bairros da capital já contavam com um sistema de transporte coletivo.

Na gestão de Washington Luís como presidente do estado de São Paulo começam a rodar os primeiros carros a gasolina. Em 1922, são instaladas em São Paulo novas linhas postais, telegráficas e telefônicas. O cenário urbano muda de aspecto. A cidade começa a se

⁶⁶ BOSI, Alfredo. *Céu, Inferno*, São Paulo, Duas Cidades / Editora 34, 2ª edição, 2003, p. 211.

⁶⁷ Idem, ob. cit, p. 209.

⁶⁸ ANDRADE, Mário. *Aspectos da literatura brasileira*, Belo Horizonte, Editora Itatiaia, 6ª edição, 2002, p. 260.

verticalizar. Os artistas brasileiros, especialmente os paulistas, foram profundamente tocados pela chegada das novas tecnologias industriais, que abria a possibilidade de superação do atraso econômico, político e cultural do país. Ao mesmo tempo, preocupavam-se com a identidade nacional.

A estrutura do poema “anúncio de são paulo”

A primeira estrofe, uma quintilha, apresenta o tema: um convite às maravilhas da cidade industrial. Ele é detalhado na segunda, mais longa, com nove versos – forma pouco usada na língua portuguesa, que pode ser definida como uma quadra e uma quintilha⁶⁹. Por intermédio de informações de ordem topográfica (“Situada num planalto / 2.700 pés acima do mar / E distando 79 quilômetros do porto de Santos”), de salubridade (“A sua sanidade é perfeita”), climática (“O clima brando”) e estética (“E se tornou notável / Pela beleza fora do comum”), numa espécie de mapeamento de diferentes condições locais. Essa valorização serve para justificar o epíteto de “Chicago of South America” e para assim “vender” a cidade a investidores estrangeiros como terra de oportunidades para os negócios.

O fecho se dá por intermédio de um dístico que desvenda a razão do tom das duas primeiras estrofes anteriores ou, melhor dizendo, esclarece o tipo de *convite* feito aos passageiros do navio *Santarém* e dá a chave para o entendimento do poema. O dístico, segundo Manuel Bandeira em “A versificação em língua portuguesa”, é uma forma “muito usada pelo povo” nos provérbios, que normalmente sintetizam uma regra social ou moral ou traduzem um lema, um ideal.

Esse modelo de organização de texto formado por introdução, desenvolvimento e fecho, numa mistura de narração e de descrição é freqüente nas modalidades épicas, que possuem uma estrutura narrativa, mas também é própria da linguagem dos panfletos, da mensagem de conteúdo propagandístico.

⁶⁹ BANDEIRA, Manuel. ob. cit., p. 543.

Textos retóricos, com a finalidade de persuadir o outro, como o são os de redação publicitária – em geral curtos para sintetizar a mensagem e surpreender o possível consumidor –, fazem uso desse tipo de composição textual. O provérbio, a máxima, por seu poder de concisão, pela facilidade de ser lembrado, pode ser aproximado ao *slogan*, modalidade da escrita publicitária, de fácil memorização e sugestionamento, que guarda outros interesses por trás da mensagem. No poema, o dístico final não traz nenhum provérbio, nem mesmo uma frase de efeito à guisa de fecho. Pelo contrário, o que vemos é uma frase em prosa, numa linguagem burocrática. Contrariamente à expectativa a que o poema, numa curva crescente, conduz o leitor, os versos finais causam estranhamento, por explicitar o intuito do uso da linguagem da propaganda. Como um ilusionista que conta o próprio segredo, acaba, numa inversão crítica, alertando que a publicidade é baseada no exagero, que falsifica o objeto para torná-lo mais atraente, criando um engodo, porque subjaz à divulgação das virtudes um objetivo comercial.

Na década de 1920, finda a Primeira Guerra Mundial, apesar das dificuldades da reconstrução de casas, bairros e cidades inteiras, a publicidade ganha espaço, ditando moda, influenciando o gosto, fornecendo uma perspectiva otimista para o futuro, incentivando o consumo – assim contribuindo com o “progresso”, visto como modernização – e, com o cinema, transforma-se em veículo dos ideais cosmopolitas.

Blaise Cendrars escreve em 1927 um texto para tratar das afinidades da poesia e da publicidade chamado “Publicité = poésie”⁷⁰, no qual iguala-as jocosamente como meio de comunicação: “A publicidade é a flor da vida contemporânea; é uma afirmação de otimismo e de alegria; diverte o olho e o espírito. É a mais calorosa manifestação da vitalidade dos homens de hoje, de sua potência, de sua puerilidade, de seu talento para a invenção e para a imaginação, e a mais bela realização de sua vontade de modernizar o mundo em todos os seus aspectos e em todos os seus domínios.”⁷¹

⁷⁰ CENDRARS, Blaise. « Publicité = poésie », in *Aujourd'hui*, 9^a Parte. Oeuvres Complètes, Paris, Denoël, 1991, p. 228.

⁷¹ “La publicité est la fleur de la vie contemporaine; elle est une affirmation d’optimisme et de gaieté ; elle distrait l’oeuil et l’esprit. C’est la plus chaleuse manifestation de la vitalité des hommes d’aujourd’hui, de leur puissance, de leur puérilité, de leur don d’invention et d’imagination, et la plus belle réussite de leur volonté de moderniser le monde dans tous ses aspects et dans tous les domaines.” (Trad. livre da A..) . Idem, ob. cit., p. 229.

Essa valorização da publicidade como veículo da modernidade é um conceito que se aproxima de uma concepção cendrarsiana, nas primeiras décadas no século 20, sobre a poesia e as artes em geral: o princípio da utilidade, no qual expõe sua idéia de que a literatura (e a arte em geral) faz parte da vida.⁷² Com esse princípio, o autor busca afastar-se das escolas poéticas em voga, valorizando a vida pulsante das cidades.

Essa lei foi formulada pelos engenheiros. Por ela toda a complexidade aparente da vida contemporânea se ordena e torna-se precisa. (...) O princípio da utilidade é talvez a mais bela expressão da lei da constância intelectual. É ele que rege esta atividade vertiginosa das sociedades primitivas às quais eu fazia alusão há pouco; e o homem das cavernas que encabava o seu machado de pedra, que curvava o cabo para melhor empunhá-lo, que o polia amorosamente, que lhe dava um perfil agradável aos olhos, agia segundo o princípio da utilidade; submetido ao mesmo princípio, o engenheiro moderno curva sabiamente o casco de um transatlântico de 4 mil toneladas, cavilha-o internamente para oferecer a mínima resistência e dar a essa cidade flutuante um perfil agradável ao olhar.

O princípio da utilidade é portanto uma lei da constância intelectual. O princípio da utilidade é portanto um princípio estético e talvez a única lei estética que conhecemos hoje em dia e que podemos formular.⁷³

Essa “lei” foi apresentada em São Paulo, durante a conferência “As tendências gerais da estética contemporânea”, realizada no Conservatório Dramático e Musical, em 12 de junho de 1924,⁷⁴ durante a primeira visita ao Brasil do autor. Esses dois excertos apontam atividades-símbolo do momento para Blaise Cendrars: a publicidade e a engenharia. Elas seriam as construtoras do presente, as divulgadoras do progresso, num

⁷² Marjorie Perloff trata da relação entre o poeta e a publicidade no início do século 20 ao comentar o lançamento do “poema-pintura” *La Prose du Transsibérien*. “Mas a transformação da página convencional que se acha em *la Prose* (...) é especificamente relacionada pelo próprio Cendrars com a disposição do “resplandecente” quadro para anúncios. (...) Os anúncios luminosos e os cardápios policômicos – é assim que a ‘arte’ e a ‘vida’ estão destinadas a ficar. In *O momento futurista*, Trad. Sebastião Uchoa Leite. São Paulo, Edusp, 1993, pp.41-3.

⁷³ EULALIO, Alexandre, ob. cit., p.141.

⁷⁴ Alexandre Eulalio reserva um capítulo para a discussão das palestras ministradas por Blaise Cendrars em São Paulo, “O braseiro de Blaise”. In EULALIO, Alexandre, ob. cit., pp. 129-163.

momento em que a euforia diante de uma perspectiva desenvolvimentista ganhava cada vez mais espaço.

Posteriormente, o estatuto da publicidade, sua aura de inventividade e de manifestação otimista da evolução humana passa a ser questionada, tendo em vista o uso político perverso de suas técnicas pelo capitalismo, como embuste para convencer pela aparência e vender produtos desnecessários.

Além disso, a banalização dessa linguagem e o desenvolvimento de técnicas de persuasão que minam o senso crítico do consumidor, fazem dessa técnica de uma faca de dois gumes. O tempo também mostrou que a universalização da publicidade e do desejo de consumir não foi acompanhado da respectiva distribuição eqüitativa dos bens materiais.

Sobre as relações entre arte e utilidade Luigi Pareyson explica que há duas teses que discorrem sobre o problema:

Por um lado, há quem negue qualquer relação entre utilidade e beleza, concebendo-as de modo a se excluírem mutuamente e a crescerem em medida inversamente proporcional. Por outro lado, há quem só vê beleza na pura funcionalidade, reduzida à sua essência. Deixando de lado os exageros, é claro que, de um lado, a mera utilização - intolerante para com a pausa contemplativa e impaciente por atingir o objetivo - tende, de per si, a ultrapassar o momento estético; de outro lado, a pura funcionalidade é certamente beleza, porque a perfeita adequação de um objeto ao fim tem, indubitavelmente, o caráter de um triunfo exemplar.⁷⁵

No entanto, o autor deixa claro que o problema não pode ser resolvido com a oposição e cita a arquitetura como expressão artística em que arte e funcionalidade coexistem. “Ora, contra estas abstrações é necessário reivindicar a possibilidade de que uma obra se mostre aderente a um objetivo e adaptada a uma destinação sem, por isso, sofrer menoscabo na sua qualidade artística, já que esta se adequa àquela finalidade justamente na sua realidade de arte”.⁷⁶

⁷⁵ PAREYSON, Luigi. *Os problemas da estética*, São Paulo, Martins Fontes, 1997, 3ª edição, pp. 53-4.

⁷⁶ Idem, ob. cit, p. 54.

No “Manifesto da Poesia *Pau Brasil*”, Oswald de Andrade indica a publicidade e a engenharia como profissões que contribuiriam ao “movimento de reconstrução geral”. São convocados engenheiros, em vez de juristas, mais afeitos à prática da vida. Em outro ponto, o autor cita o reclame (ou anúncio) como meio de divulgação das invenções contemporâneas. “O reclame produzindo letras maiores que torres. E as novas formas de indústria, da viação, da aviação. Postes. Gasômetros. Rails. Laboratórios e oficinas técnicas.” Dentro de seu projeto estético de “poesia de exportação”, ganha importância o emprego da frase pré-moldada “do repertório coloquial ou da prateleira literária, dos rituais cotidianos, dos anúncios, da cultura codificada em almanaque”, como salienta Haroldo de Campos, que a denomina *ready made* lingüístico.⁷⁷ Mas como a visada de Oswald é crítica não há como deixar de notar tom de ironia no enunciado. Afinal, a mensagem publicitária é tirada de sua utilização mercadológica para divulgar um projeto poético. Tanto que o “reclame” é produzido com letras gigantescas. O recurso de deslocar um objeto de uso cotidiano e transpô-lo para o campo da arte em geral, e da poesia em particular, foi muito usado durante a primeira fase do modernismo, e a colagem é recurso freqüente em *Poesia Pau Brasil* – desde a primeira parte do volume “História do Brasil”, em que pequenos trechos de textos históricos de exploradores são incorporados sem nenhuma adaptação (nem mesmo ortográfica) e, agrupados num contexto poético ganham outro significado. Outro ponto relevante é que se queria transpor o abismo entre linguagem usada no dia-a-dia e àquela empregada pela poesia, em especial a parnasiana. Nesse sentido, a valorização da linguagem dos anúncios ou dos almanaques tinha razão de ser. “A língua sem arcaísmos, sem erudição. Natural e neológica.”⁷⁸

A estrutura sintática de “anúncio de São Paulo” o aproxima da prosa. A composição é eminentemente narrativa, com elementos coesivos, articuladores e ordenatórios característicos. Tanto que seria possível transpor o poema para um texto em prosa formado por três parágrafos. Seria preciso reorganizar os versos por intermédio da pontuação em forma de períodos. Por exemplo, a primeira estrofe:

⁷⁷ CAMPOS, Haroldo. “Uma poética da radicalidade”, in ob. cit., 2003, p. 33.

⁷⁸ ANDRADE, Oswald. “Manifesto da Poesia Pau Brasil”, in *Correio da Manhã*, 18 de março de 1924.

Antes da chegada, afixam nos offices de bordo um convite em inglês onde se contam maravilhas de minha cidade, sometimes called the Chicago of South America.

O poema de Oswald de Andrade apresenta esse apoio na prosa, como de resto é comum no verso livre, mas transforma em força expressiva e marca ritmos diferentes com as pausas o que passaria despercebido nela. É possível dizer que o poema mantém a unidade formal interior, aquilo que de certo modo o isola no contexto poético.

Que vantagens, então, tirou o verso livre do uso da prosa nos poemas? Afinal, num aspecto real, há muito verso livre que é prosa disposta de uma maneira especial, um desvelamento dos poemas que se ocultam em cada parágrafo ou frase; em suma, a arte exclusiva do poeta em verso livre, e não sua burla sub-reptícia, é a arte da exposição, a arte de extrair o máximo dessas potencialidades expressivas que passam sublimemente despercebidas ao parágrafo. Ao colocar em relevo os componentes do parágrafo em versos de comprimento variável, o poeta tira tudo o que pode das variações da cadência e da duração, torna-as fins em si mesmas, faz com que sirvam mais à enunciação do que à ação.⁷⁹

Passemos ao âmbito da estrutura lexical. Afinal, são as palavras e suas combinações dotadas de significado próprio dado pelo poeta que conduzem o significado do poema. Em *O estudo analítico do poema*, Antonio Candido aponta três diferentes usos de palavras por parte do poeta. Segundo Candido, o poeta usa palavras na acepção corrente, numa acepção diversa da corrente, mas aceita por um grupo ou cria acepções novas. “Em qualquer dos casos, está efetuando uma operação semântica peculiar – que é arranjar as palavras de maneira que o seu significado apresente ao auditor, ou leitor, um supersignificado, próprio ao conjunto do poema, e que constitui o seu significado geral.”⁸⁰

⁷⁹ SCOTT, Clive. “O poema em prosa e o verso livre”, in BRADBURY, Malcolm e Mcfarlane, James (orgs.). *Guia Geral do Modernismo*, São Paulo, Companhia das Letras, 1989, p. 295.

⁸⁰ CANDIDO, Antonio. *O estudo analítico do poema*, São Paulo, Humanitas, 4ª ed. 2004, p. 103.

Para Roman Jakobson a questão fundamental da poesia é justamente a relação estabelecida entre vocábulos. Ela reside “nas relações entre som e sentido. Age a cada momento, estabelecendo entre as palavras novos nexos, metafóricos ou metonímicos”⁸¹

Em “anúncio de são paulo”, privilegia-se um eixo metafórico na designação da Paulicéia: São Paulo = Chicago of South America = uma glória da América contemporânea.

Um convite impresso em inglês
Onde se contam maravilhas de minha cidade
Sometimes called the Chicago of South America

(...)

Ela é uma glória da América contemporânea

O uso do verso inteiramente em inglês (no segundo verso há a palavra “offices”, que na edição de 45, aparece “ofices) reforça a idéia da cidade industrial como “chamariz dos tempos modernos, e para o qual se voltam folhetos de propaganda escritos em inglês”.⁸²

O título faz referência à publicidade, mas é ambíguo, já que o termo “anúncio” tem tanto, a acepção de “notícia ou aviso por meio do qual se divulga algo ao público”, como de “predição, prognóstico”, além do sentido estrito da propaganda de mensagem que procura transmitir ao público, por meio de recursos técnicos e através dos veículos de comunicação, as qualidades e eventuais benefícios de determinada marca, produto, serviço ou instituição, quando então é sinônimo de reclame. Nesse contexto, a cidade é exposta como um artigo à venda, ou como marca ou empresa em que vale a pena investir. Portanto, neste caso o anúncio está voltado aos interesses do capital – mais especificamente do capital estrangeiro, pretendendo investimentos na própria cidade.

No terceiro verso o termo “anúncio” é retomado em forma de apelo com a palavra “convite”, que estranhamente está impresso em inglês, já então a língua funcional do

⁸¹ JAKOBSON, Roman. “O que fazem os poetas com as palavras”, in *Colóquio Letras*, 02/03/1973, p. 6.

⁸² FONSECA, Maria Augusta. “Taí: é e não é – Cancioneiro *Pau Brasil*”, in ob. cit., p. 136.

capitalismo, em oposição ao francês, a língua da cultura tradicional. Nesse contexto, a língua inglesa assume papel importante no conjunto do poema, de antitradicionalismo, e como veículo expressivo de um novo mundo, não o inglês de tradição culta, da Inglaterra, mas o dos Estados Unidos, representante de um ideal desenvolvimentista. O uso da tecnologia na vida cotidiana passou a refletir um ideal de felicidade inspirado na sociedade consumista dos Estados Unidos nos anos 20. Uma mensagem que se propagou por todo o mundo capitalista. No entanto, a visada do poeta é irônica, pois esse “novo mundo”, essa sociedade de consumo é na verdade um privilégio de poucos na São Paulo dos anos 1920.

Já no verso seguinte há uma indicação do conteúdo do texto em inglês. Fala de “maravilhas”, de coisas extraordinárias de São Paulo. É interessante notar a ambigüidade do termo que se refere tanto a algo que não se pode explicar racionalmente, como um milagre, quanto àquilo que desperta grande admiração ou assombro, em virtude de suas realizações, de sua perfeição, grandeza, beleza etc. Ainda no verso 4, ocorre uma intervenção da subjetividade pelo uso do possessivo “minha”.

O último verso da primeira estrofe, escrito em inglês – língua estranha ao padrão empregado no poema –, compara São Paulo com Chicago, metrópole em ascensão devido a seu crescimento econômico. Esta seria sua equivalente na América do Norte, região do Novo Mundo que, como o Brasil, também havia passado por um processo de colonização européia, embora de natureza diferente. “O que importava em Chicago sempre podia ser medido, contado ou pesado, fosse nos milhares de alqueires de trigo embarcado para o leste, nos milhões de cabeças de gado transportadas de trem até os Armazéns do Sindicato para a indústria de carne ou nas toneladas de aço produzidas pelas usinas em Gary.”⁸³ Como Chicago tinha grande extensão, as terras eram baratas, o que incentivava o investidor.

A segunda estrofe detalha geograficamente as condições privilegiadas de São Paulo, primeiramente devido à proximidade do porto de Santos, de primeira grandeza, responsável pelo escoamento marítimo de mercadorias e pela entrada de outras. O discurso, de tom irônico, explicita as maravilhas. A capital paulista é motivo de orgulho (uma glória), contém os requisitos de saúde pública (sanidade é perfeita) e o clima brando. Os três

⁸³ HOMBERGER, Eric. “Chicago e Nova York: duas versões do modernismo americano”. In BRADBURY, Malcolm e Mcfarlane, James (orgs.), ob. cit., p. 120.

últimos versos reverberam a duplicidade de sentido de “maravilhas”, por meio do adjetivo “notável” (que pode ser “extraordinário”) e da locução adjetiva “fora do comum”.

Tudo leva ao último verso, que apresenta uma combinação paradoxal: o convívio do progresso e da natureza selvagem num mesmo ambiente, resultando em novo tipo de beleza, não prevista por uma lógica maniqueísta. O primeiro anúncio da terra brasileira para estrangeiros é empreendido por Pero Vaz de Caminha, que qualifica a terra “descoberta” em 1500 como *paraíso* em sua carta ao rei dom Manuel⁸⁴ – que por sua vez também é parodiada por Oswald de Andrade em outra seção de *Pau Brasil*. Nesse mesmo documento apresenta a terra como sendo de fartura pronta a ser explorada.

Blaise Cendrars parodia a carta de Caminha ao tratar dos clichês literários aplicados ao Brasil: “E encontro minha boa fórmula que resume em três palavras como um slogan de propaganda ou de publicidade a longa carta ditirâmbica do notário real e as descrições entusiastas, líricas, interessadas dos cronistas e de outros *descobridores* e *conquistadores* que deviam se seguir, sem nada dizer dos religiosos abençoadores que tiveram de pregar o cartaz no tronco de uma bananeira apodrecida:

AVISO

PARAÍSO A EXPLORAR”⁸⁵

O dístico final tem papel importante, pois é nele que está contida a “moral da história” da divulgação de tanto prodígio. No entanto, em vez de introduzir um fecho à altura, ocorre uma mudança brusca de tom para o desmascaramento do interesse por trás dos elogios anteriores. A linguagem adquire feição de propaganda propriamente dita, explicitada, e com fiança oficial: o interesse está nos possíveis investidores.

⁸⁴ A descoberta é indicada logo no início da carta de Pero Vaz de Caminha. CAMINHA, Pero Vaz. “Carta”, in *A certidão de nascimento do Brasil*. São Paulo. Edição do Fundo de Pesquisa do Museu Paulista (USP), 1975, p.1.

⁸⁵ “Et je trouve ma formule bonne qui résume en trois mots comme un slogan de propagande ou de publicité la longue lettre dithyrambique du notaire royal et les descriptions enthousiastes, lyriques, intéressées des chroniqueurs et des autres *descobridores* et *conquistadores* qui devaient suivre, sans rien dire des religieux bénisseurs qui ont dû clouer le panneau au tronc d’un bananier pourri: AVIS/ PARADIS A EXPLOITER”. CENDRARS, Blaise, ob. cit., 2003, p. 25. (Tradução livre da A.)

A visada do poeta nativo valoriza o progresso (antecipado em “canto do regresso à pátria”) e, sem receio, transforma em matéria poética a propaganda para capitalistas que se queiram estabelecer na cidade e enaltece a capacidade industrial da metrópole nascente.

Mais do que apresentá-la como mercadoria moderna, a convencer investidores, a capital industrial do país será anunciada pelos valores do capitalismo desenvolvimentista anglo-americano. No poema, as etiquetas que nela se colam procuram validar sua potencialidade econômica para o capital estrangeiro que desembarca. De novo, perfila-se uma voz estranha ao meio. Não mais acenando com as belezas e riquezas naturais, e com exotismos selvagens. É a cidade industrial o chamariz dos tempos modernos, e para o qual se voltam os folhetos de propaganda escritos em inglês.⁸⁶

As faces de São Paulo – novos anúncios

Blaise Cendrars, em *Feuilles de Route*, também apresenta poemas dedicados à cidade de São Paulo. Começa no último do volume *Le Formose*, caderno de impressões poéticas sobre sua primeira viagem ao Brasil, em 1924, cujo destino será a metrópole situada topograficamente no planalto de Piratininga, no alto da Serra do Mar. Os demais poemas que têm a cidade como tema foram elaborados para o catálogo da exposição de Tarsila do Amaral em Paris de 1926.

Como já afirmado, a técnica usada por Cendrars de fixar instantâneos como fotógrafo excursionista foi desenvolvida na obra anterior do poeta, *Kodak*. Em *Feuilles de Route*, Cendrars reconhece que faz de seus poemas cartões-postais a serem enviados aos amigos que ficaram no velho continente, assim concluindo: “Em vez de fotos (...), eu tirava imagens verbais instantâneas graças ao dom que tenho de exprimir e de não dizer tudo à vontade, cartões-postais mentais que enviava de minha parte para meus amigos, os poetas de Paris.”⁸⁷

⁸⁶ FONSECA, Maria Augusta. “Taí: é e não é – Cancioneiro *Pau Brasil*”, in ob. cit., p. 136.

⁸⁷ “Au lieu des photos (...), je tirais des images verbales instantanées grâce au don que j’ai d’exprimer et de ne pas tout dire à volonté, cartes postales mentales que j’adressais à mon tour à mes amis, les poètes de Paris.” CENDRARS, Blaise, ob. cit., 2003, p. 22. (Tradução livre da A.)

Essa aproximação da arte poética com a da fotografia é útil para representar um traço comum aos poemas de Blaise Cendrars e de Oswald de Andrade nessa época de grande convívio.

Num ensaio acerca do conto como gênero literário, Julio Cortázar estabelece semelhanças com a fotografia que também podem ajudar a compreender as obras aqui estudadas. Ao procurar definir essa narrativa breve e sintética, a aproxima da poesia, no entanto situada em “outra dimensão do tempo literário”⁸⁸. Pouco depois, elucida as características do conto por comparação com outras artes. As relações estabelecidas podem ser resumidas na seguinte equação: o romance está para o cinema, assim como o conto está para a fotografia. “Nesse sentido, o romance e o conto se deixam comparar analogicamente com o cinema e a fotografia, na medida em que um filme é em princípio uma ‘ordem aberta’, romanesca, enquanto que uma fotografia bem realizada pressupõe uma justa limitação prévia, imposta em parte pelo reduzido campo que a câmara abrange e pela forma com que o fotógrafo utiliza esteticamente essa limitação.”⁸⁹

Cortázar aprofunda o raciocínio usando como exemplo a conceituação da arte da fotografia originada de grandes fotógrafos, como Cartier-Bresson e Brassai, que “definem sua arte como um aparente paradoxo: o de recortar um fragmento da realidade, fixando-lhe determinados limites, mas de tal modo que esse recorte atue como uma explosão que abra de par em par uma realidade muito mais ampla, como uma visão dinâmica que transcende espiritualmente o campo abrangido pela câmara.”⁹⁰ A fotografia, assim como grande parte dos poemas de *Pau Brasil* e *Feuilles de Route*, faz um recorte da realidade (exterior ou interior), selecionando uma imagem significativa de um acontecimento e fazendo com que ela provoque a sensibilidade do leitor (ou espectador) para além do conteúdo ali exposto.

L'Équateur

⁸⁸ CORTÁZAR, Julio. “Alguns aspectos do conto”, in *Valise de Cronópio*, Trad. de David Arrigucci e João Alexandre Barbosa, São Paulo, Perspectiva, 2004, 2ª ed., p. 149.

⁸⁹ Idem, p. 151.

⁹⁰ Idem, ibidem.

L'océan est d'un bleu noir le ciel bleu est pâle à cotê
La mer se renfle tout autour de l'horizon
On dirait que l'Atlantique va déborder sur le ciel
Tout autour du paquebot c'est une cuve d'outremer pur⁹¹

Em *Le Formose*, a chegada à capital paulista é preparada pelas fotografias verbais, desde a descida no porto de Santos e do embarque no trem que levaria Cendrars e a comitiva que o recepcionara em Santos à capital da modernidade brasileira. Uma série de poemas que explora a diversidade dos componentes da paisagem em movimento por força do deslocamento do trem à medida que o trem avança pela serra. São eles: “Paysage”, “Dans le train”, “Paranapiaçaba”, “Ligne télégraphique”, “Trouées”, “Visage Raviné”, “Piratininga”, “Botanique”, “Ignorance”.⁹²

O mapeamento do espaço, representado pelo deslocamento do trem modernista rumo ao ponto de chegada, e por contraste a exuberância da flora que vista das janelas do vagão, por vezes descrita em pormenor de compêndio científico, lembra certa tensão que antecede o clímax de um roteiro de cinema ou de outras peças narrativas, como a epopéia.

Poemas como “Botanique” e “Ignorance” apresentam a perplexidade diante da riqueza vegetal da Serra do Mar e a tentativa de catalogar essa infinidade de plantas, como o fizeram os cronistas coloniais ao aportarem na costa brasileira, representantes de uma visão inaugural:

“L'araucaria attire les regards / On admire sa taille gigantesque” (“Botanique”)

“La grande fougère ptéris caudata” (“Ignorance”)

⁹¹ “O Equador”/ O oceano está de um azul negro a seu lado o céu azul fica pálido/ O mar está inchado bem em torno do horizonte / Como se o Atlântico fosse transbordar sobre o céu / Bem em torno do navio há uma cuba de puro ultramar// Trad. de Teresa Thiériot, in CENDRARS, Blaise, ob. cit., 1976, p. 24.

⁹² “Paisagem”, “No trem”, “Paranapiaçaba”, “Linha telegráfica”, “Aberturas”, “Rosto enrugado”, “Botânica. Tradução de Teresa Thiériot, in CENDRARS, Blaise, ob. cit., 1976, p. 54-7. O poema “Piratininga” não consta da edição brasileira.

Oswald de Andrade e Cendrars recorrem a textos de cronistas coloniais sobre o Brasil nos livros aqui estudados, mas partem de pontos de vista diferentes. A primeira fase do modernismo brasileiro é marcada por um movimento de mergulho profundo na história do país e de olhar para o futuro. Daí o interesse por esses textos, como os de Gandavo⁹³ e Claude d'Abbeville⁹⁴, e também pela carta de Caminha⁹⁵, e a exaltação do cosmopolitismo, valorizando a máquina, a velocidade, a tecnologia nascente. O movimento passado/futuro — aparentemente paradoxal —, que aqui tomou um viés particular, era figura central das vanguardas européias no começo do século 20. O primitivismo propagado em várias correntes, como o cubismo (nas artes plásticas e na literatura) e o dadaísmo, que tinha como motivação “o fastio, quando não a desistência dos valores da civilização ocidental⁹⁶”, saiu em busca do exótico. Ao atracarem no Brasil, essas idéias tomam rumo próprio, pois há outros interesses em jogo, e assumem outras definições. “O [primitivismo] dos modernistas brasileiros de 22 significava, ao contrário, a busca das raízes remotas, e supostamente mais autênticas, de sua própria cultura.”⁹⁷

Alexandre Eulalio, em *A aventura brasileira de Blaise Cendrars* salienta a importância que tomou para o grupo de 22 o mergulho na história colonial sob da orientação de Paulo Prado, então empenhado na revisão desse período “inaugural” para a formação do país. “Era Paulo Prado quem velava sobre a História, quem fazia ler aos amigos moços as crônicas e os documentos coloniais, muitas vezes comparáveis pelo mordente da escrita a algumas das melhores sínteses e elipses dos poetas da vanguarda.”⁹⁸

⁹³ GANDAVO, Pero de Magalhães. *História da província de Santa Cruz*, ed. 1576. *Apud* MANFIO, Diléa Zanotto. Tese de Doutorado em Literatura Brasileira, apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, “Poesias Reunidas de Oswald de Andrade: edição crítica”, 1992.

⁹⁴ ABBEVILLE, Claude d'. *Histoire de la mission des peres capucins em l'sle de Maragnan et terrs circonvoynes*. ed. 1922. *Apud* MANFIO, Diléa Zanotto. Tese de Doutorado em Literatura Brasileira apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, “Poesias Reunidas de Oswald de Andrade: edição crítica”, 1992.

⁹⁵ CAMINHA, Pero Vaz. “Carta”, in *A certidão de nascimento do Brasil*. São Paulo. Edição do Fundo de Pesquisa do Museu Paulista (USP),

⁹⁶ PAES, José Paulo. “Cinco livros do Modernismo brasileiro”, in *Revista Estudos Avançados*, USP, 1988, p. 90.

⁹⁷ Idem, *Ibidem*.

A primeira visão de São Paulo no livro de Cendrars se dá após um momento de letargia do “eu” do poema, como se lê em “Ignorance”, desde o verso inicial:

Ignorance

Je n’écoute plus toutes les belles histoires que l’on me raconte sur l’avenir le passé
le présent du Brésil

Je vois par la portière du train qui maintenant accélère sa marche

La grande fougère ptéris caudata

Qu’il n’y a pas un oiseau

Les grandes fourmilières maçonnées

Que les lys forment ici des buissons impénétrables

Les savanes se composent tantôt au milieu des herbes d’arbres épars çà et là
presque toujours tortueux et rabougris

Que les ricins atteignent plusieurs mètres de hauteur

Il y a quelques animaux dans les prés des boeufs à longues cornes des chevaux
maigres à allure de mustang et des taureaux zébus

Qu’il n’y a aucune trace de culture

Puis je ne sais plus rien de tout ce que je vois

Des formes

Des formes de végétation

Des palmiers des cactus on ne sait plus comment appeler ça des manches à balai
surmontés d’aigrettes roses il parût que c’est un fruit aphrodisiaque⁹⁹

⁹⁸ EULALIO, Alexandre, ob. cit., p. 30.

⁹⁹ Não escuto mais todas as belas histórias que me contam sobre o futuro o passado o presente do Brasil/ Vejo pela portinhola do trem que agora acelera a sua marcha/ A grande samambaia pteris caudata/ Que não há um só pássaro/ Os grandes formigueiros entaipados/ Que os lírios formam aqui moitas impenetráveis/ As savanas se compõem ora de relva seca e arbustos ora no meio da relva de árvores espalhadas aqui e ali quase sempre tortuosas e enezadas/ Que os ricinos alcançam vários metros de altura/ Alguns animais nos campos bois de longos chifres cavalos magros com jeito de mustangos e touros zebus/ Que não tem nenhum traço de cultura/ E não compreendo mais nada de tudo que vejo/ Das formas/ Das formas da vegetação/ Das palmeiras dos cactus como se chama mesmo isso cabos de vassoura com penachos cor de rosa dizem que é um fruto afrodisíaco. Tradução de Teresa Thiériot, em CENDRARS, Blaise, ob. cit., 1976, p. 57.

O trem que leva o poeta recém-chegado ao Brasil e seus amigos paulistas de Santos para a capital dos negócios do “ouro verde”, como o café era então conhecido, acelera quando atinge o alto da serra e o terreno se torna menos inclinado, impondo nova marcha à medida que o espaço urbano se aproxima. A velocidade, também cantada como valor pelos futuristas, é então associada à metrópole moderna conduz a um mergulho num tempo mítico, anterior à história (“Não escuto mais todas as belas histórias que me contam sobre o futuro o passado o presente do Brasil”), anterior à cultura (“Que não tem nenhum traço de cultura”), no qual as formas se embaralham.

Da janela do trem, o movimento se apresenta quadro a quadro, como num filme. A paisagem vai ganhando dimensões exageradas, com o emprego de hipérboles (“a grande samambaia”, “os grandes formigueiros”, “os lírios formam aqui moitas impenetráveis”, “os rícinos alcançam vários metros de altura”). Acometido de uma espécie de vertigem da velocidade, o olhar já não decodifica mais o que passa diante dos olhos. O recém-chegado não é capaz de discernir o acúmulo de informações que passam diante de seus olhos. Em estado de transe, o poeta mistura espécies vegetais como o cacto e a palmeira (“E não compreendo mais nada de tudo que vejo”) e não encontra palavras para nomear tamanha fartura de formas. Essa abundância foi assimilada na forma poética pelas anáforas (Das formas/ Das formas da vegetação/ Das palmeiras dos cactos...)

A chave para esse estado de inocência diante da paisagem nova, sem referenciais que possam facilitá-lo na empreitada de nomear os dados desconhecidos, é fornecida pelo título do poema “Ignorance”, que abre o ciclo da tentativa de mapear a paisagem ignorada.

Enfim, São Paulo

O poema seguinte, fecho do caderno de viagem de Blaise Cendrars, revela a chegada a São Paulo. O uso do advérbio de tempo “enfim” seguido da apresentação proporcionada pelo advérbio “eis” introduzem o cenário urbano, numa enumeração de imagens sem ordenação aparente, que vão se sobrepondo, numa alusão a quadros de Tarsila do Amaral.

São-Paulo

Enfin voici des usines une banlieue un gentil petit tramway
Des conduites électriques
Une rue populeuse avec des gens qui vont faire leurs emplettes du soir
Un gazomètre
Enfin on entre en gare
Saint-Paul
Je crois être en gare de Nice
Ou débarquer à Charring-Cross à Londres
Je trouve tous mes amis
Bonjour
C'est moi¹⁰⁰

O poema, de uma única estrofe com 11 linhas, em verso livre, mostra a afinidade imediata entre Cendrars e a metrópole recém-descoberta, comparada a Nice, na França, e a Londres, na Inglaterra, numa aproximação metonímica, por intermédio de suas estações de trem. Assim como o “anúncio de São Paulo”, de Oswald de Andrade, não é pontuado nem rimado, acentuando pelo ritmo a sobreposição de imagens. Eminentemente descritivo, o poema arrola características da cidade que a aproximam por comparação de metrópoles européias, procurando reproduzir a simultaneidade de ritmos da modernidade e seus pontos de convergência, como o trem e a estação, o gasômetro, a eletricidade. O poema pode ser dividido em duas partes introduzidas pelo advérbio “enfim” com função anafórica e valor conclusivo, de finalização. O recurso permite estabelecer uma relação íntima com o texto anterior, numa espécie de continuação, introduzindo uma realidade reconhecível, civilizada e marca o fim do volume *Le Formose*. No âmbito do poema, o primeiro verso também introduz uma enumeração caótica.

¹⁰⁰ Enfin algumas fábricas um subúrbio um bondinho simpático/ Conduitos elétricos/ Uma rua cheia de gente que vai fazer suas compras da tarde/ Um gasômetro/ Enfim chegamos na estação/ Saint-Paul/ Imagino que estou na estação de Nice/ Ou que desembarco em Charring-Cross em Londres/ Encontro todos os meus amigos/ bom dia/ Sou eu. Tradução de Teresa Thiériot, em CENDRARS, Blaise, ob. cit., 1976, p. 58.

A primeira parte – os quatro primeiros versos – é composta de uma superposição de imagens do universo urbano, como as fábricas e os subúrbios (ambiente do trabalho fabril e dos bairros mais distantes, onde a população habitava:

Enfin voici des usines une banlieue un gentil petit tramway
Des conduites électriques
Une rue populeuse avec des gens qui vont faire leurs emplettes du soir
Un gazomètre

A lista compreende uma mistura de vários elementos estáticos, como fábricas, subúrbio e gásômetro e outros em movimento na cidade moderna, como bonde, eletricidade, rua cheia de gente, a saída para as compras.

Leo Spitzer estuda a enumeração como recurso literário em suas diversas possibilidades, como a anáfora, “procedimento de fisionomia particularmente medieval”; o assíndeto, processo “conhecido na Antiguidade e ressuscitado pelo Renascimento”; a “enumeração caótica”, denominação empregada pelo autor em artigo dedicado ao autor espanhol Pedro Salinas (1891-1951). Segundo Spitzer o *caotismo* é a nota moderna do recurso. “Parece, en efecto, que es a Whitman a quien debemos estos catálogos del mundo moderno, deshecho en su visión grandiosa y majestuosa Del Todo-Uno”. Ressalta o valor do assíndeto no autor americano, morto em 1892, “que acerca violentamente unas a otras las cosas más dispares, lo más exótico y lo más familiar, lo gigantesco y lo minúsculo, la naturaleza y los productos de la civilización humana, como un niño que estuviera hojeando el catálogo de una gran tienda y anotando en desorden los artículos que el azar pusiera bajo su vista”.¹⁰¹

Essa visão simultânea de imagens vai ao encontro de ideais de subversão da ordem intelectual de reprodução naturalista do mundo que a modernidade introduziu nas artes. Mário de Andrade trata dessa questão em “A escrava que não é Isaura”: “Não houve destruição da Ordem, com cabídula. Houve substituição por de uma ordem por outra. /

¹⁰¹ SPITZER, Leo. *Lingüística e historia literária*. Madri, Editorial Gredos, 1982, 2ª ed., p. 258.

Assim, na poesia modernista, não se dá, na maioria das vezes, concatenação de idéias mas associação de imagens e principalmente: / SUPERPOSIÇÃO DE IDÉIAS E DE IMAGENS. / Sem perspectiva nem lógica intelectual”¹⁰². Diante o autor retoma o tema da simultaneidade, para afirmá-la como uma das maiores, “senão a maior”, conquistas da poesia moderna: “Num soneto passadista dá-se a concatenação de idéias: melodia. / Num poema modernista dá-se superposição de idéias: polifonia.”¹⁰³

A visão da cidade é apaziguadora para o turbilhão do poema anterior. O advérbio introdutório “enfim” é de marca expressiva uma vez que demonstra o fim da expectativa e a chegada a São Paulo. A paisagem, agora urbana, reflete a alegria de quem se encontra num ambiente familiar, repleto de referências cosmopolitas e de índices da linguagem afetiva, coloquial, reforçado pelo uso do diminutivo no primeiro verso: “Enfin voici des usines une banlieue un gentil petit tramway”. O valor afetivo de “petit tramway” é ainda mais enfatizado pelo adjetivo “gentil”, que denota afinidade, atração, e humaniza o objeto, quase forjando uma prosopopéia. Outro ponto a destacar é a mistura de línguas, com assimilação do inglês, marca da Revolução Industrial, em “tramway”.

A superposição de imagens e a ausência de pontuação ainda sugerem a incompletude da visão em velocidade, de quem se encontra à janela de um trem em movimento. As imagens passam diante os olhos, sem formar um cenário em que cada parte tem local definido. Assim o discurso não consegue preencher as lacunas das relações lógicas entre os elementos dessa paisagem que se descortina. Essa impossibilidade também é marcada pelo recote desigual dos versos.

Concluído o sentido de conjunto nos primeiros versos, a segunda parte, iniciada no quinto verso, refere-se propriamente à chegada à Estação da Luz, em São Paulo, não mencionada pelo nome no corpo do poema. Nele há apenas a designação genérica de “gare”. Nesse ponto o trem pára, e o poeta ainda sob a ação do acúmulo de informações recebidas parece estar sob a ação de algum efeito óptico, uma miragem, e crê estar em outros espaços urbanos. Trata-se de deslocamentos espaciais na memória afetiva, mas o dado de realidade está no encontro com os amigos de São Paulo:

¹⁰² ANDRADE, Mário. “A escrava que não é Isaura”, in TELES, Gilberto Mendonça, ob. cit., p. 306.

¹⁰³ Idem, ob. cit, p. 307.

Enfin on entre en gare
Saint-Paul
Je crois être en gare de Nice
Ou débarquer à Charring-Cross à Londres
Je trouve tous mes amis
Bonjour
C'est moi

Ao contrário da primeira parte do poema, em que o poeta usa a forma assindética e a enumeração caótica, numa visão em que idéias e imagens estão superpostas, com apenas uma expressão verbal (mesmo assim numa oração com função adjetiva), agora o discurso apresenta-se organizado de modo a que uma oração corresponda a cada verso. Com exceção do verso 10, formado por uma saudação (Bonjour) – que em português pode ser representada tanto pela expressão “Bom dia” como pela interjeição “oi”, ambas formas expressivas fixas, usadas para indicar a emoção do encontro com um interlocutor –, todos os demais possuem um verbo ou locução verbal: *Je crois être*, *(Je crois) débarquer*, *Je trouve*, *C'est*. Outro ponto a destacar é a apresentação informal, realizada pelo próprio poeta, sem mediações. As imagens já não mais se superpõem, o poeta compara a estação em que desembarca com estações européias de grande importância, seja pela arquitetura, seja pela frequência. A idéia de redução paulatina de velocidade é reforçada pela aliteração e pela assonância (“Enfin on entre en gare” – vogais nasais; “Je trouve tous mes amis – a oclusiva dental-alveolar surda). Só então o poeta organiza sua apreensão da paisagem percorrida e se apresenta aos que o recepcionavam em São Paulo.

Vinte anos depois dessa primeira viagem ao Brasil, que o fez descobrir São Paulo, Cendrars escreveria um texto de crítica ao movimento modernista brasileiro, mas a impressão que a capital paulista, cidade em transformação, lhe causara ainda é forte:

Ah! Esses jovens de São Paulo faziam-me rir e eu gostava deles. Claro está que exageravam. Depois de Baudelaire, Whitman e os poetas de Paris, os paulistas acabavam de descobrir a modernidade em casa. E a monopolizavam. E a exploravam. Queriam bater todos os recordes. Não se construía em sua pequena cidade de província uma casa por hora, um arranha-céu por dia? São Paulo ia tornando-se uma capital, uma metrópole. Eles

queriam que a sua poesia caminhasse na cadência das rebitadoras pneumáticas que edificavam as construções de aço.¹⁰⁴

A cidade de São Paulo é apresentada como contraponto à expectativa de contato com um mundo não-civilizado e exótico, no país novo. No entanto, o poema revela o centro urbano em ascensão não uma metrópole estabelecida, como é possível perceber pelo diminutivo de bonde, que é pequeno e apenas um. O mesmo se pode dizer da rua populosa, que, apesar de indicar um traço de modernidade, é apenas uma. O poema sugere familiaridade com o espaço e códigos citadinos, como a fábrica, a eletricidade, o comércio em plena atividade, a estação de trem à moda européia. Assim como é familiar a relação do poeta com estética moderna, que usa para cantar a capital. A cidade é valorizada, mas de um ponto de vista distanciado, de quem a olha de fora, de quem ainda não conhece o seu cotidiano, as suas particularidades. Daí a aproximação a outros ambientes urbanos do conhecimento do poeta, na tentativa de interpretar o dado novo local (“Je crois être en gare de Nice / Ou débarquer à Charring-Cross à Londres”) e a enumeração componentes dessa nova realidade. Nesse poema sobre a capital paulista, o autor franco-suíço parece atender ao apelo do carioca Paulo Silveira, em texto a propósito da passagem do poeta pelo Brasil: “Cendrars encontrará, no Brasil, um esplêndido campo para sua imaginação, que, diante da estupidez verde da natureza, saberá escapar aos elogios à nossa flora e à nossa fauna. Com toda a certeza preferirá a glória metálica do cimento armado, o progresso das nossas indústrias, para assunto de sua pena coriscadora de ironias estonteantes”.¹⁰⁵

No entanto, ao fixar instantâneos, ao realizar suas “fotografias” verbais do período em que esteve no Brasil não há uma visada crítica, seja do meio urbano, seja da paisagem exuberante. A “Kodak” do poeta, excursionando pelo país, não se volta para as contradições da realidade brasileira, como faz a de Oswald de Andrade, com a paródia e a ironia de seus “minutos de poesia”. Mas a viagem tanto para o europeu quanto para o brasileiro é interpretada como forma de conhecimento, embora para este último as viagens são de devoração (ainda sem assimilação) de culturas e de revisão de valores diante do embate cultural.

¹⁰⁴ CENDRARS, Blaise, ob. cit., 1976, p. 96.

¹⁰⁵ SILVEIRA, Paulo. “Cendrars”, in *O Mundo Literário*, vol. VIII, n° XXIII, Rio de Janeiro, 5 mar. 1924, p. 235-38, transcrição de *O País*, 10 fev. 1924, onde saiu com o título de “Música de pancadaria”.

São Paulo, capital do modernismo brasileiro

Oswald de Andrade, no ensaio “O Modernismo”, publicado em 1954 na revista *Anhembi*, São Paulo, nº 49, expõe sua visão das razões que fizeram com que o modernismo se manifestasse primeiramente em São Paulo. Numa interpretação em retrospectiva, no seu entendimento, o fenômeno se deu como consequência da “mentalidade industrial” que vigorava na cidade. “São Paulo era de há muito batida por todos os ventos da cultura. Não só a economia cafeeira promovia os recursos, mas a indústria com sua ansiedade do novo, a sua estimulação do progresso, fazia com que a competição invadisse todos os campos de atividade. Desde ginasiano eu me habituara a freqüentar ma grande livraria da Rua 15 de Novembro, a Casa Garraux, onde o editor José Olympio iniciou a sua carreira. Aí se encontravam todas as novidades da Europa. Editoras, livros e revistas sempre foram preocupações paulistas. Assim, um conjunto feliz de circunstâncias, entre as quais a presença entre nós de dois bons padrinhos, Graça Aranha e Paulo Prado, fez eclodir a Semana no ano em que se comemorava o primeiro centenário da independência nacional.”¹⁰⁶

No entanto, a preocupação em localizar a cidade no movimento de renovação da arte nacional já existia antes mesmo da Semana de 22. Em discurso pronunciado em homenagem a Menotti del Picchia e publicado no *Correio Paulistano* em 10 de janeiro de 1921, Oswald de Andrade é incisivo quanto à importância de São Paulo como poder sugestivo para a produção da época.

Estamos no Trianon, devassando a cidade panorâmica no recorte desassombrado de suas ruas de fábricas e dos seus conjuntos de palácios americanos. É a cidade que, nas suas gargantas confusas, nos seus desdobramentos infundáveis de bairros nascentes, na ambição improvisada de suas feiras e na vitória de seus mercados, ulula uma desconhecida harmonia

¹⁰⁶ ANDRADE, Oswald. “O Modernismo”, ob. cit., p. 127.

de violências humanas, de ascensões em desastre, de lutas, ódios e amores, a propor (...) o riquíssimo material de suas cores e linhas.

São Paulo é já a cidade que pede romancistas e poetas, que impõe pasmosos problemas humanos e agita, no seu tumulto discreto, egopista e inteligente, as profundas revoluções criadoras de imortalidades.¹⁰⁷

Mário de Andrade, ao realizar o balanço do movimento modernista, em conferência preparada par as comemorações de aniversário de vinte anos da Semana de Arte Moderna, define-o como um movimento que atinge não só as artes (embora esta seja sua maior manifestação), mas também a sociedade. “Manifestado especialmente pela arte, mas manchando também com violência os costumes sociais e políticos, o movimento modernista foi o prenunciador, o preparador e por muitas partes o criador de um estado de espírito nacional. A transformação do mundo com o enfraquecimento gradativo dos grandes impérios, com a prática européia de novos ideais políticos, a rapidez dos transportes e mil e uma outras causas internacionais, bem como o desenvolvimento da consciência americana e brasileira, os progressos internos da técnica e da educação, impunham a criação de um espírito novo e exigiam a reverificação e mesmo a remodelação da inteligência nacional.”¹⁰⁸

Ao analisar os recursos sonoros de vários tipos de poemas, que os têm como camada expressiva primordial, e sua contribuição para o significado geral da obra poética, para além da “melodia e da palavra poeticamente organizada em verso, regular ou livre”¹⁰⁹, Antonio Candido discorre sobre efeitos sonoros em poemas de períodos literários distintos até chegar ao modernismo. “Com o modernismo houve de um lado uma dessonorização da poesia, que se aproximou sob este aspecto da sonoridade normal e mais discreta da prosa. De outro, um aproveitamento imitativo intenso, na esteira do simbolismo.”¹¹⁰ O autor cita o “Poema tirado de uma notícia de jornal”, de Manuel Bandeira, como exemplo de produção

¹⁰⁷ ANDRADE, Oswald. “Formalistas negados e negadores”, in *Estética e Política*, São Paulo, Globo, 1992.

¹⁰⁸ ANDRADE, Mário de. “O movimento modernista”, in *Aspectos da Literatura Brasileira*, Belo Horizonte, Itatiaia, 2002, 6ª edição, p. 253

¹⁰⁹ CANDIDO, Antonio, ob. cit., 2004, p. 38.

¹¹⁰ CANDIDO, Antonio. ob. cit., 2004, p. 42.

poética em prosa, de ritmo variável, em que a repetição sonora (como nos versos “Cantou/ Dançou”) produz o efeito de falsa rima.

Essa característica de aproximação sonora da língua cotidiana característica da primeira fase do modernismo é programática na poesia Pau Brasil. Já no “Manifesto da Poesia *Pau Brasil*”, Oswald de Andrade exalta o lado prático da vida, em detrimento do douto. “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.”¹¹¹

No poema “anúncio de são paulo”, temos a predominância da sonoridade da prosa e a temática do anúncio é essencial para o progresso da cidade, na qual se põem em prática conceitos expostos no manifesto de Oswald de Andrade. São Paulo é designada segundo sua vocação industrial, na qual está presente o gasômetro e para onde se dirigem estradas de ferro. Além disso, a metrópole comporta uma babel de línguas faladas pelas ruas por levas e levas de imigrantes das mais diversas origens, que enriquecem a língua com suas contribuições neológicas.

Em *Pau Brasil*, toda a parte “Postes da Light” trata da cidade em seus mais diversos aspectos de modernidade: o bonde elétrico a levar trabalhadores para o escritório, o fotógrafo ambulante clicando famílias e gerando instantâneos da cidade em mutação, a escola de línguas ensinando datilógrafas, os arranha-céus conquistando os ares, o falar brasileiro, e também a vitrola, o cinema, o automóvel, a luta civilizada que o boxe representa e o reclame – uma espécie de convite a que todos participem desse movimento contínuo de progresso e contribuam para ele.

São exemplos os poemas “ideal bandeirante” e “reclame”.

ideal bandeirante

Tome este automóvel

E vá ver o Jardim New-Garden

Depois volte à Rua Boa Vista

Compre seu lote

Registre a escritura
Boa firme e valiosa
E more nesse bairro romântico
Equivalente ao célebre
Bois de Boulogne
Prestações mensais
Sem juro

¹¹¹ ANDRADE, Oswald. “Manifesto da Poesia Pau Brasil”, in *Correio da Manhã*, 18 de março de 1924.

reclame

Fala a graciosa atriz

Margarida Perna Grossa

Linda cor – que admirável loção

Considero lindacor o complemento

Da toalete feminina da mulher

Pelo seu perfume agradável

E como tônico do cabelo garçone

Se entendam todas com Seu Fagundes

Único depositório

Nos E.U. do Brasil

O poema “reclame” associa-se a “anúncio de são paulo” pela temática da propaganda, mas o tom aqui é de pura sátira. Elementos de ridicularização não faltam, a começar pelo galicismo do título. No primeiro verso há o epíteto “graciosa atriz”, seguido do nome da mulher, que em vez de ter um sobrenome é caracterizada por um atributo físico: Margarida Perna Grossa, a título de nome artístico. Outros elementos de zombaria explícita são o pleonasma do quinto verso (“Da toalete feminina da mulher”) e o apelo pouco profissional que é associar o produto a um único vendedor (“Se entendam todas com o Seu Fagundes”), o que permite deduzir que o mercado consumidor ainda é incipiente. Esses elementos do poema refletem a condição da cidade em crescimento, mas ainda com componentes de atraso.

Não se trata, portanto, da mera aplicação da visão positivista do lema da bandeira brasileira à situação de São Paulo nos anos 20. Está presente em poemas de “Postes da Light” o viés crítico no apontamento das contradições sociais e históricas intrínsecas à metrópole em construção num ambiente em que convivem atraso e desenvolvimento, arcaísmo e modernidade. No ensaio “A carroça, o bonde e o poeta modernista”, Roberto Schwarz analisa, sob essa perspectiva dialética, o projeto de poesia proposto por Oswald de Andrade, partindo do poema “pobre alimária”, que inicia “Postes da Light”. Segundo Schwarz, a poesia Pau Brasil pode ser definida como uma “fórmula fácil e poeticamente

eficaz para ver o Brasil”. A facilidade aí sendo vista como algo favorável, já que representava, no fundo, a simplicidade, ou a candura exposta no manifesto de 1924.

A sua matéria-prima se obtém mediante duas operações: a justaposição de elementos próprios ao Brasil-Colônia e ao Brasil burguês, e a elevação do produto - desconjuntado *por definição* – à dignidade de alegoria do país. Note-se que a mencionada contigüidade era um dado de observação comum no dia-a-dia nacional, mais e antes que um resultado artístico, o que conferia certo fundamento realista à alegoria, além de explicar a força irresistível da receita oswaldiana, um verdadeiro “ovo de Colombo” na acertada expressão de Paulo Prado. A nossa realidade sociológica não parava de colocar lado a lado os traços burguês e pré-burguês em configurações incontáveis, e até hoje não há como sair de casa sem dar com elas. Esta dualidade, cujos dilemas remontam à Independência e desde então se impõem inexoravelmente ao brasileiro culto, suscitou atitudes diversas; talvez não seja exagero dizer que ela animou a parte crucial de nossa tradição literária.¹¹²

Poucos anos depois, em 1927, Oswald de Andrade retoma a temática da cidade no poema "Brinquedo", que emprega uma brincadeira de roda para tratar das mudanças por que passou São Paulo no final do século 19 e início do século 20, época da infância do autor.

Roda roda São Paulo
Mando tiro tiro lá

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

(...)

Os bondes da Light bateram

¹¹² SCHWARZ, Roberto. “A carroça, o bonde e o poeta modernista”, in *Que horas são?*, São Paulo, Companhia das Letras, 1987, pp. 12-3.

Telefones na ciranda
Os automóveis correram
Em redor da varanda

Roda roda São Paulo
Mando tiro tiro lá¹¹³



1- Desenho de Oswald para “Brinquedo” (PCAPOA)¹¹⁴

Maria Augusta Fonseca, na biografia sobre Oswald de Andrade retrata São Paulo na virada do século 20, época da infância do escritor.

Esse tempo se inscreve na rotina pacata da atrasada cidade de São Paulo. Tempo que se prolonga por muitos anos. Tempo em que as crianças se divertem em brincadeiras, nas ruas, nos largos, nos quintais e jardins dos casarões. E a pobreza da cidade se concentra nos vales próximos ao viaduto [do Chá]. Nos rios em que as lavadeiras trabalham e no largo do chafariz e da pirâmide do Piques, construído em 1814. Esse lugar de parada dos

¹¹³ ANDRADE, Oswald de. “Brinquedo”, in *Primeiro caderno do aluno de poesia Oswald de Andrade*. São Paulo, Globo, 4ª edição revista, pp. 47-8.

¹¹⁴ Para as ilustrações usarei a seguinte referência: *Primeiro caderno do aluno de poesia Oswald de Andrade* (PCOA); *Feuilles de Route* (FC); e *Pau Brasil* (PB).

viajantes, que atrai a criançada humilde, é freqüentado pelas prostitutas. As famílias situadas financeiramente têm por hábito a promoção de rezas em casa. Nas salas e quartos das residências é comum verem-se velas de lamparina acesas junto aos santos dos oratórios. As mulheres se ocupam das tarefas domésticas e dos filhos. A maioria da população, devota da Igreja, vive de mexericos e da troca de receitas de bolos e tricô, das quermesses e procissões. Os fins de semana giram em torno dos piqueniques junto à Ponte Grande, passeios campestres e diversões como o Cosmorama e as “caixas óticas” nas ruas centrais e no jardim da Luz.¹¹⁵

Desde a primeira visita ao Brasil, Cendrars se impressiona com a vivacidade da capital paulista e do grupo modernista. Fica particularmente tocado com a pulsação da cidade – sentimento que pode ser percebido nos poemas que escreve em homenagem à cidade para a primeira exposição individual de Tarsila em Paris, em 1926. No grupo de seis poemas, o poeta franco-suíço procura expor a cidade em toda sua riqueza de sons, de imagens e de culturas entrelaçadas.

DEBOUT

La nuits s' avance

Le jour commence à poindre

Une fenêtre s'ouvre

Un homme se penche au dehors en fredonnant

Il est en bras de chemise et regarde de par lê monde

Le vent murmure doucement comme une tête

bourdonnante¹¹⁶

LA VILLE SE REVEILLE

Les premiers trams ouvriers passent

Un homme vend des journaux au milieu de la place

¹¹⁵ FONSECA, Maria Augusta. *Oswald de Andrade (1890-1954) – Biografia*. São Paulo, Art Editora/Secretaria de Estado da Cultura, 1990, pp. 25-6.

¹¹⁶ DE PÉ / A noite avança / O dia começa a raiar / Uma janela se abre / Um homem se debruça cantarolando / Está em mangas de camisa e olha pra todo o mundo / O vento murmura suavemente como uma cabeça zumbindo // Trad. de Teresa Thiériot, in CENDRARS, Blaise, ob. cit., 1976, p. 60.

Il se démène dans les grandes feuilles de papier
qui battent des ailes et exécute une espèce de
ballet à lui tout seul tout en s'accompagnant
de cris gutturaux...STADO...ERCIO...EIO
Des klaxons lui répondent
Et les premières autos passent à toute vitesse¹¹⁷

KLAXONS ELECTRIQUES

Ici on ne connaît pas la Ligue du Silence
Comme dans tous les pays neufs
La joie de vivre et de gagner de l'argent s'ex-
prime par la voix des klaxons et des pots
d'échappement ouverts¹¹⁸

SAINT-PAUL

J'adore cette ville
Saint-Paul est selon mon cœur
Ici nulle tradition
Aucun préjugé
Ni ancien ni moderne
Seuls comptent cet appétit furieux cette confiance
absolue cet optimisme cette audace ce
travail ce labeur cette spéculation qui font
construire dix maisons par heure de tous
styles ridicules grotesques beaux grands petits
nord sud égyptien yankee cubiste
Sans autre préoccupation que de suivre les statistiques

¹¹⁷ A CIDADE ACORDA / Os primeiros bondes de operários passam/ Um homem vende jornais no meio da praça/ Gesticula entre as grandes folhas de papel que batem asas e executa uma espécie de balé sozinho acompanhando-se de gritos guturais... STADO... ERCIO... EIO/ Buzinas lhe respondem /E os primeiros automóveis passam bem depressa// Trad. de Teresa Thieriot, in CENDRARS, Blaise, ob. cit., 1976, p. 60.

¹¹⁸ BUZINAS ELÉTRICAS / Aqui não se conhece a Liga do Silêncio /Como em todos os países novos/ A alegria de viver e ganhar dinheiro se exprime na voz das buzinas e na peidorrada dos carros de escapamento abertos Trad. de Teresa Thiériot, in CENDRARS, Blaise, ob. cit., 1976, p. 60.

prévoir l'avenir le confort l'utilité la
plus value et d'attirer une grosse immigration

Tous les pays

Tous les peuples

J'aime ça

Les deux trois vieilles maisons portugaises qui

restent sont des faïences bleues¹¹⁹

¹¹⁹ SÃO PAULO / Adoro esta cidade /São Paulo do meu coração /Aqui nenhuma tradição /Nenhum preconceito /Antigo ou moderno /Só contam este apetite furioso esta confiança absoluta este otimismo esta audácia este trabalho este labor esta especulação que fazem construir dez casas por hora de todos os estilos ridículos grotescos belos grandes pequenos norte sul egípcio ianque cubista / Sem outra preocupação que a de seguir as estatísticas prever o futuro o conforto a utilidade a mais-valia e atrair uma grande imigração / Todos os países / Todos os povos / Gosto disso / As duas velhas casas portuguesas que sobram são faianças azuis// Trad. de Teresa Thiériot, in CENDRARS, Blaise, ob. cit., 1976, p. 60.

Parte 2 – Encontro das artes

As relações entre a literatura e as artes plásticas são tema importante da estética comparada, enquanto disciplina que se baseia no confronto de obras assim como nos procedimentos das diversas artes¹²⁰, como também da literatura comparada, e constituem um campo de grande relevância nos estudos da lírica do modernismo de modo geral, que, em vários momentos buscou aproximar a poesia da pintura, da escultura, da gravura e do desenho, além de trazer para o campo poético novas formas de representação, baseadas na linguagem da fotografia e do cinema.

A unidade estrutural da poesia moderna, sobre a qual tanto insistimos aqui, é, portanto, uma unidade estrutural de toda a arte moderna em geral. Assim se explicam as analogias estilísticas entre a lírica, a pintura e também a música. Uma confirmação apenas externa, e todavia importante, de tudo isto, é o intenso contato pessoal entre pintores e poetas durante toda a época aqui descrita, desde as relações de amizade entre Baudelaire e Delacroix até o grupo Henri Rousseau, Apollinaire, Max Jacob, Picasso, Braque, e mesmo a amizade entre García Lorca e Salvador Dalí. Escritos programáticos de pintores e músicos valem-se das idéias e terminologias dos programas literários e vice-versa. Em outra época, Diderot havia chegado a noções revolucionárias partindo da análise da pintura. Tendo em conta as relações que desde então têm surgido, este fato se destaca como um pressentimento da unidade estrutural que serve de base às audácias poéticas e artísticas da poesia moderna.¹²¹

No âmbito das obras estudadas neste trabalho, o interesse é particularmente grande, tendo em vista que os desenhos concebidos por Tarsila do Amaral para em *Pau Brasil* e *Feuilles de Route – I Le Formose* constituem, no nosso entender, parte fundamental do projeto de cada livro, e não meras descrições visuais para os poemas, sendo cada qual a seu modo elementos de mediação.

¹²⁰ SOURIAU, Étienne. *La correspondencia de las artes – Elementos de estética comparada*, México, Fondo de Cultura Económica, 1965, pp. 14-5.

¹²¹ FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna*, São Paulo, Duas Cidades, 1991, 2.^a ed., p. 144.

Essas relações serão discutidas pela análise de poemas das obras de Oswald de Andrade e Blaise Cendrars, mas cabe lembrar que o diálogo entre artes plásticas e literatura na estética da vanguarda européia remonta os manifestos dos dois primeiros decênios do século 20, como os do futurismo de Marinetti e do cubismo de Apollinaire, em que a referência às artes plásticas é constante para mostrar uma nova apreensão do mundo.

No cenário brasileiro, o movimento modernista tem como marco inicial uma querela motivada pela pintura de Anita Malfatti. Em 1917, a pintora recém-chegada de estudos na Europa e nos Estados Unidos expõe pela primeira vez seus quadros, de nítida inspiração expressionista, como *O Homem Amarelo*, *A Estudante Russa* e *Mulher de Cabelos Verdes*. A mostra chocou a intelectualidade mais tradicionalista da cidade e levou Monteiro Lobato a escrever uma crítica violenta à artista: “Paranóia ou Mistificação? – A Propósito da Exposição Malfatti”, publicada em *O Estado de S. Paulo*, em 20 de dezembro de 1917, na qual expôs o pensamento do público conservador em defesa de valores acadêmicos e tradicionais da pintura. “As medidas da proporção e do equilíbrio na forma ou na cor decorrem do que chamamos sentir. Quando as coisas do mundo externo se transformam em impressões cerebrais, ‘sentimos’. Para que sintamos de maneira diversa, cúbica ou futurista, é forçoso ou que a harmonia do universo sofra completa alteração, ou que o nosso cérebro esteja em desarranjo por virtude de algum grave destempero.”¹²²

Essa postura conservadora gera uma reação de Oswald de Andrade, que sai em defesa do novo ideário estético da pintora. Publica em 11 de janeiro de 1918, no encerramento da dita exposição, um artigo na edição paulista do *Jornal do Commercio*, em que defende a pintora e a nova abordagem da arte. “A impressão inicial que produzem os seus quadros é de originalidade e de diferente visão. As suas telas chocam o preconceito fotográfico que geralmente se leva no espírito para as nossas exposições de pintura. A sua arte é a negação da cópia, a ojeriza da oleografia.”¹²³

A polêmica deixa marcas profundas em Anita Malfatti e sua pintura, que a partir de então vai caminhando de volta ao academismo, mas colabora para unir um grupo que

¹²² LOBATO, Monteiro. “Paranóia ou Mistificação – A propósito da exposição Malfatti”, *apud* BRITO, Mário da Silva, ob. cit., 1997, pp. 46-50.

¹²³ ANDRADE, Oswald. “A Exposição Anita Malfatti”, *apud* BRITO, Mário da Silva, ob. cit., 1997, pp. 55-6.

posteriormente se juntará a outros interessados na organização da Semana de Arte Moderna, em São Paulo.

Em 1920, ocorre um outro episódio que retrata o diálogo entre artes plásticas e a produção literária da época, cujos protagonistas são o poeta Mário de Andrade e o escultor Victor Brecheret. O acontecimento é narrado pelo próprio Mário anos mais tarde no artigo “O Movimento Modernista”, de 1943. Nele conta que conheceu Brecheret acompanhado de Oswald de Andrade e Menotti del Picchia em 1920, e que ficou fascinado com o trabalho do escultor. “Porque Victor Brecheret, para nós era no mínimo um gênio. Este o mínimo com que podíamos nos contentar, tais os entusiasmos a que ele nos sacudia. E Brecheret ia ser em breve o gatilho que faria *Paulicéia Desvairada* estourar...”¹²⁴ O estouro ocorre depois de uma briga familiar ocasionada por uma obra de Brecheret. Mário de Andrade leva para casa a *Cabeça de Cristo*, para escândalo da parentada, que considera “pecado mortal” um Cristo de trancinhas, uma ousadia plástica inadmissível em um círculo familiar tradicionalista. A mentalidade provinciana da família, incapaz de enxergar a qualidade artística da peça levada para casa pelo poeta, faz com que escrevesse *Paulicéia Desvairada*, livro publicado dois anos depois.

Fiquei alucinado, palavra de honra. Minha vontade era bater. Jantei por dentro, num estado inimaginável de estraçalho. Depois subi para o meu quarto, era noitinha, na intenção de me arranjar, sair, espairecer um bocado, botar uma bomba no centro do mundo. (...) Não sei o que me deu. Fui até a escrivaninha, abri um caderno, escrevi o título em que jamais pensara, *Paulicéia Desvairada*. O estouro chegara afinal, depois de quase ano de angústias interrogativas. Entre desgostos, trabalhos urgentes, dívidas, brigas, em pouco mais de uma semana estava jogado o papel um canto bárbaro, duas vezes maior talvez do que isso que o trabalho de arte deu num livro.¹²⁵

Tarsila do Amaral entra em cena nesse diálogo somente depois da Semana de Arte Moderna, já que estudava em Paris em 1922. Recebia notícias do que estava acontecendo na Paulicéia por cartas que trocava com Anita Malfatti. Alguns meses depois do evento,

¹²⁴ ANDRADE, Mário de. “O Movimento Modernista”, *in* ob. cit., 2002, p. 255.

¹²⁵ ANDRADE, Mário de. “O Movimento Modernista”, *in* ob. cit., 2002, p. 256.

voltou para São Paulo e passou a se relacionar com os participantes da Semana. A partir dessa convivência, sobretudo com Oswald de Andrade, Tarsila do Amaral, com sua pintura, passa a caracterizar algumas das diferentes etapas da renovação das artes empreendida pelo movimento modernista no Brasil.

No texto “Confissão Geral”, que integra o catálogo da exposição *Tarsila, 1918-1950*, realizada em 1950, no Museu de Arte Moderna, em São Paulo, Tarsila do Amaral revela que sua descoberta da arte moderna foi no Brasil, apesar das inúmeras viagens à Europa. “Parece mentira... mas foi no Brasil que tomei contacto com a arte moderna (o mesmo se deu, aliás, com Graça Aranha) e, estimulada por meus amigos pintei alguns quadros onde a minha exaltação se comprazia na violência do colorido. Depois de seis meses de permanência em S. Paulo, voltei a Paris e o ano de 1923 foi o mais importante na minha carreira artística.”¹²⁶

Foi nesse período que teve aulas com André Lhote (“traço de união entre o classicismo e o modernismo”), Ferdinand Léger (“coerente consigo mesmo desde o início de sua carreira voltada para a arte nova”) e Albert Gleizes (“o pontífice do cubismo”). Sob a orientação desses mestres do cubismo, realiza estudos de composição e forma.¹²⁷

A pintora aponta a viagem a Minas, em 1924, acompanhada de d. Olivia Guedes Penteado, Blaise Cendrars, Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Goffredo da Silva Telles, René Thiollier e Oswald de Andrade Filho (Nonê) como momento fundador da fase Pau Brasil de sua obra.

O contacto com a terra cheia de tradição, as pinturas das igrejas e das moradias daquelas pequenas cidades essencialmente brasileiras – Ouro Preto, Sabará, São João del Rei, Tiradentes, Mariana e outras – despertaram em mim o sentimento de brasilidade. Datam dessa época as minhas telas “Morro da Favela”, “Religião Brasileira” e muitas outras que se enquadram no movimento Pau Brasil criado por Oswald de Andrade.¹²⁸

¹²⁶ Exposição retrospectiva da obra da artista, englobando a produção de 1918 a 1950.

¹²⁷ AMARAL, Aracy A. *Tarsila: Sua Obra e Seu Tempo*, São Paulo. Editora 34/Edusp, 3ª edição revista e ampliada, 2003. As informações sobre os estudos de Tarsila estão no capítulo 6, “Paris, 1923.

¹²⁸ Catálogo cit.



2 – *Morro da Favela* (Exposição de 1926)

O início do “Manifesto da Poesia *Pau Brasil*”, de Oswald de Andrade, parece mesmo dialogar com a pintura de Tarsila do Amaral, embora não seja por ela ilustrado. Nele, uma das definições de poesia é: “A poesia existe nos fatos. Os casebres de açafão e de ocre nos verdes da Favela, sob o azul cabralino, são fatos estéticos.” Esses “fatos” simples, são representados por cores, formas e volumes da paisagem nacional. Ou seja, empresta ao repertório das artes plásticas, o vocabulário para sua definição de poesia, composta de dados da realidade nacional rearranjados segundo princípios estéticos da vanguarda européia, como a “volta ao *sentido puro*”, expresso em “linhas e cores” de um quadro ou em “volumes sob a luz” da estatuária.¹²⁹

Mário Pedrosa destacou a importância de Tarsila e sua obra para o desenvolvimento da poética oswaldiana na década de 1920. Segundo ele, foi o contato com as artes plásticas

¹²⁹ ANDRADE, Oswald. “Manifesto da Poesia *Pau Brasil*”, Rio de Janeiro, *Correio da Manhã*, 18 de março de 1924.

modernas que levou escritores modernistas a terem “uma visão global do problema da arte e da criação contemporânea”.¹³⁰

A paisagem descrita por Oswald de Andrade no manifesto é também matéria do quadro *Morro da Favela*, de Tarsila, fruto de esboços originados da viagem ao Rio de Janeiro para mostrar o carnaval a Cendrars em fevereiro de 1924. O “fato estético” indicado pelo poeta de São Paulo vem da transformação do real em uma imagem pictórica, de cores empregadas pela artista.

Às vésperas do Carnaval, os modernistas planejaram de imediato uma novidade: passar o Carnaval no Rio de Janeiro para que Cendrars pudesse apreciar a festa popular. Numa época de turismo inexistente, todo e qualquer deslocamento dentro do país era quase uma aventura. Mas data dessa viagem ao Rio uma série de esboços que Tarsila desenvolveria à sua volta à São Paulo, já na sua nova fase de colorido brasileiro: *Morro da Favela e Carnaval em Madureira*. E não só Tarsila é estimulada pela presença e pelo entusiasmo de Cendrars – que já lhe pede desenhos para ilustrar um livro de “versos dele para ser publicado em Paris”, que seria *Feuilles de Route: I. Le Formose* sobre sua viagem da França a São Paulo –, mas também Oswald, que traz, inspirados no Rio de Janeiro, os primeiros poemas para *Pau Brasil*.¹³¹

Nesse período de projetos conjuntos de Oswald e Tarsila, o diálogo entre poeta e pintora contamina o fazer de ambos. “Contudo há explícito no manifesto [*da Poesia Pau Brasil*] um dado que não se pode observar imediatamente na tela de Tarsila, a referência histórica introduzida na cena através do vocábulo ‘cabralino’, que recupera, para o presente do poeta, a cena primordial da chegada dos navios portugueses ao Novo Mundo.”¹³²

¹³⁰ PEDROSA, Mário. “Da importância da pintura e escultura na Semana de Arte Moderna”. *Apud* AMARAL, Aracy, *Artes Plásticas na Semana de 22*. São Paulo. Perspectiva, 1970, pp. 288-9.

¹³¹ AMARAL, Aracy. *Tarsila: Sua Obra e Seu Tempo*, São Paulo Editora 34 / Edusp, 3ª Ed. revista e ampliada, 2003, p. ???

¹³² CORTEZ E SILVA, Luciano. “Roteiro da Minas – paisagem e poesia em oswald de andrade”. Tese de doutorado apresentada à Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras – pós-graduação em Teoria Literária, Belo Horizonte, 2004, p. 166. [Tese inédita] O autor faz a observação ao tratar da mistura perceptiva de tempos nos poemas de *Pau Brasil*. “Essa confusão provocada corresponderia ao desajuste e à ausência de parâmetros de observação típicos do estrangeiro frente à terra desconhecida, como podem ser vistos na literatura dos viajantes que por aqui passaram, quando tentam associar as novidades do Novo Mundo aos padrões europeus conhecidos.”

Durante essa primeira passagem do autor franco-suíço pelo Brasil foi organizada uma caravana rumo ao interior do país, a viagem a Minas, formada pelo grupo de Oswald de Andrade, Tarsila do Amaral, Mário de Andrade, Blaise Cendrars, Gofredo da Silva Telles, Nonê (filho de Oswald de Andrade), Paulo Prado, René Thiollier, Olívia Guedes Penteadó. No roteiro das Minas a comitiva se depara com um Brasil até então desconhecido para seus componentes e Tarsila do Amaral registra em imagens parte da surpresa do grupo.

Impregnada de cubismo, teórica e praticamente, só enxergando Léger, Gleizes, Lhote, meus mestres em Paris; depois de diversas entrevistas sobre o movimento cubista, dadas a vários jornais brasileiros, senti recém-chegada da Europa, um deslumbramento diante das decorações populares das casas de moradia de São João-del-Rei, Mariana, Congonhas do Campo, Sabará, Ouro Preto e outras pequenas cidades de Minas, cheias de poesia popular. Retorno à tradição, à simplicidade. Íamos num grupo à descoberta do Brasil.¹³³

Época fecunda para Tarsila do Amaral essa das viagens ao Rio de Janeiro, para o carnaval, e a Minas. “Foi por ocasião da visita de Blaise Cendrars à nossa terra que eu, sem premeditação, sem desejo de fazer escola, realizei, 1924, a pintura a que chamaram Pau Brasil.”¹³⁴

Essa interação entre as artes plásticas e a literatura na primeira metade da década de 1920 no Brasil é comentada por Sérgio Milliet na apresentação do catálogo da exposição *Tarsila 1918-1950*, no texto “Uma Exposição Retrospectiva”. Nele, Milliet cita a imagem pictórica como constituinte da concepção da poesia Pau Brasil. Define o trabalho de Tarsila do Amaral na época como uma pintura embasada em dois conceitos. “Liberdade e sinceridade, uma certa estilização que a adaptava à época moderna. Era a pintura Pau

¹³³ AMARAL, Tarsila do. “Pintura Pau Brasil e Antropofagia”, *Revista Anual do Salão de Maio*, n. 1, São Paulo, 1939.

¹³⁴ AMARAL, Tarsila do. “Pintura Pau Brasil e Antropofagia”, *Revista Anual do Salão de Maio*, n. 1, São Paulo, 1939.

Brasil, embora não arvorasse ainda o rótulo inventado posteriormente por Oswald de Andrade. Nessas cores puras, nas linhas simples, na captação sintética de uma realidade brasileira sentimental e ingênua, e que se haviam envergonhado antes os artistas de nosso país, estavam os meios de expressão da mensagem nacionalista de Tarsila. O fundo dessa mensagem a literatura de Oswald o revelaria. Mas ninguém o definiu melhor do que Paulo Prado ao prefaciar ‘Pau Brasil’: ‘a nova poesia não será nem pintura, nem escultura, nem romance. Simplesmente poesia com P grande, brotando do solo natal, inconscientemente. Como uma planta’. (...) Não seria pintura, mas nasceria da sugestão de uma mensagem pictórica...’’¹³⁵

Sem deixar de ter em conta o universo do diálogo entre poesia e pintura na concepção do projeto poético dos autores de *Pau Brasil* e *Feuilles de Route*, cabe uma reflexão sobre o estatuto do desenho nessa seara, já que ambas as obras contêm ilustrações de Tarsila do Amaral.

Mário de Andrade, em artigo sobre a conceituação da arte do desenho e seu estatuto no campo das artes, aproxima-o do universo da poesia.

O desenho fala, chega mesmo a ser muito mais uma espécie de escritura, uma caligrafia, que uma arte plástica. Creio ter sido Alain quem chegou até o ponto de afirmar que o desenho não é, de natureza, uma plástica; mas se há exagero de sistema numa afirmativa assim tão categórica, sempre é certo que o desenho está pelo menos tão ligado, pela sua finalidade, à prosa e principalmente à poesia, como o está, pelos seus meios de realização, à pintura e à escultura. É uma arte intermediária entre as artes do espaço e as do tempo, tanto como a dança. E se a dança é uma arte intermediária que se realiza por meio do tempo, sendo materialmente uma arte em movimento, o desenho é a arte intermediária que se realiza por meio do espaço, pois a sua matéria é imóvel.¹³⁶

Esse pendor de mediação que a arte do desenho possui está presente nas ilustrações de Tarsila do Amaral para as obras que são objeto deste estudo. Mário de Andrade vai mais

¹³⁵ MILLIET, Sérgio. “Uma Exposição Retrospectiva”, in Catálogo para a exposição Tarsila !918-1950, Museu de Arte Moderna, 12/1950 a 1/1951, São Paulo. Aracy Amaral, em *Tarsila, sua obra, seu tempo* reproduz o texto, pp. 454-7.

¹³⁶ ANDRADE, Mário de. “Do Desenho”, in *Aspectos das Artes Plásticas no Brasil*, Belo Horizonte, Editora Itatiaia, 3ª ed., 1984, p. 65.

longe, aproxima o desenho da escrita hieroglífica e do provérbio (considerado poesia) ao compará-lo com a pintura. “A pintura busca sempre elementos de eternidade, e por isso ela tende ao divino. O desenho, muito mais agnóstico, é um jeito de definir transitoriamente, se posso me exprimir assim. Ele cria, por meio de traços convencionais, os finitos de uma visão, de um momento, de um gesto. Em vez de buscar as essências misteriosas e eternas, o desenho é uma espécie de definição, da mesma forma que a palavra “monte” substitui a coisa “monte” para a nossa compreensão intelectual.”¹³⁷ Chega mesmo a definir o desenho como imagens para serem lidas como poesias, como haicais ou sonetos. De modo geral, os desenhos de Tarsila podem ser vistos como parte dos poemas tanto em *Feuilles de Route – I Le Formose*, como em *Pau Brasil*, mas devem ser interpretados no conjunto e integrados aos textos, formando um todo significativo. Só assim, é possível apreender por completo as obras.

Com relação a aspectos gerais da concepção dos livros, é possível verificar uma sintonia característica da efervescência da época de sua produção – um período de grande intercâmbio entre os diversos meios de expressão na elaboração da obra de arte. Ambos seguiam em sua primeira edição um plano claro de divisão por grupos de poemas e de inserção das ilustrações, que deveriam dialogar com o texto, dar suporte plástico ao conteúdo e não apenas decorar as páginas. Edições posteriores deixaram de seguir (em maior ou menor grau) o projeto original, eliminando ilustrações, inserindo variantes (de autor ou não) de texto, estrofação, entre outros elementos.¹³⁸

Visualidade em *Le Formose*

O livro de poemas de Cendrars, inspirado em sua viagem do Havre a São Paulo a bordo do *Le Formose* é lançado em 1924.

¹³⁷ ANDRADE, Mário de. “Do Desenho”, *in ob. cit.*, 1984, p. 69.

¹³⁸ A descrição das variantes de projeto editorial entre a edição de 1925 de *Pau Brasil* e as posteriores foram descritas por Diléa Zanotto Manfio em tese citada. Para as variações em *Feuilles de Route*, consulte a dissertação de Mestrado de Reto Melchior.

Ilustrado por Tarsila, cujo domínio da linha plenamente adquirido a partir de 1923 já lhe permitia, não apenas a estilização, como a simplificação, numa redução máxima de elementos gráficos quase ideogramáticos. Não-discursos, os desenhos realizados, sobretudo na viagem a Minas – e desse tempo em diante nos anos 20 –, são antes registros rápidos, telegráficos, que se casam admiravelmente com o conjunto de poemas da viagem de Cendrars ao Brasil, sua poesia, por sua vez, plena de referências sobrepostas numa construção rítmica.¹³⁹

Essa primeira edição da obra parece não ter sido feita apenas para que os poemas fosse lidos, mas também para que o livro fosse um objeto a ser visto. É possível destacar, por exemplo, várias passagens em que se faz referência a um campo lexical relacionado ao universo pictórico. Por exemplo, vários termos dos poema “La Pallice” fazem alusão à pintura:

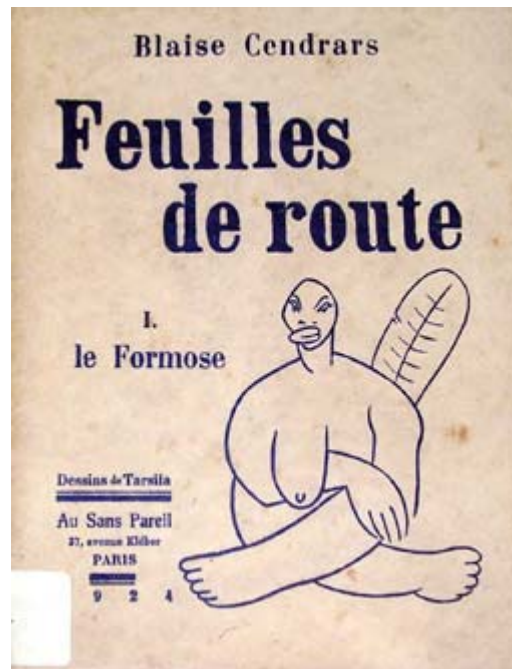
La Pallice et l'Île de Ré sont posées sur l'eau et peintes
Minutieusement
Comme (...)
ces aquarelles infâmes que vend boulevard de la
Madeleine un rapin (...)
qui peint¹⁴⁰

O poema é essencialmente descritivo, em que predominam sensações visuais. A metáfora do primeiro verso, "sont posées sur l'eau", parece fazer referência a um quadro em construção. Essa vontade de levar para o texto procedimentos das artes plásticas pode ser verificada também no apelo aos aspectos visuais e à cor de modo geral, sobretudo o azul, que remete céu e ao mar, companheiros de viagem de Cendrars na travessia do Velho para o Novo mundo. O oceano a perder de vista que se confunde com o céu no horizonte é simbolizado no poema *L'Equateur*. Nele o azul é onipresente “L'océan est d'un bleu noir le

¹³⁹ AMARAL, Aracy A. *Tarsila: Sua Obra e Seu Tempo*, São Paulo. Editora 34/Edusp, 3ª edição revista e ampliada, 2003, p. 177.

¹⁴⁰ A Pallice e a Ilha de Ré estão pousadas sobre a água e pintadas / Minuciosamente / Como (...) / aquelas aquarelas infames vendidas na boulevard de la Madeleine por um pintorzinho (...) / Trad. Sérgio Wax, in *Feuilles de Route/ Sud-Américaines (Poèmes), Folhas de Viagem/ Sul-Americanas (Poemas)*, Belém, Editora Universitária UFPA, 1991. Edição bilíngüe, p. 15.

ciel bleu est pâle à côté (...) / Tout autour du paquebot c'est une cuve d'outremer pur".



3 – Capa de *Le Formose* (FR)

Blaise Cendrars, desde a primeira viagem ao Brasil, em que uma comitiva organizou viagens para conhecer festejos brasileiros, o carnaval, no Rio de Janeiro, e a Semana Santa, em Minas Gerais, havia pedido a Tarsila do Amaral que lhe reservasse alguns desenhos para ilustrar um livro de poemas que preparava.¹⁴¹ O autor escolhe oito desenhos para ilustrar o primeiro volume da série *Feuilles de Route*: o esboço de *A Negra*, para a capa, “Casario, mar e montanha”, “Paisagem com estrada e igreja”, “Igreja de N. Sra. Do Ó”, “Ilhas”, “Ilhas com barquinho”, *Serra da Mantiqueira-Rio Paraíba*, “Locomotiva”. Quando envia os originais a seu editor, envia também os desenhos – diz se tratar de croquis (ou seja, esboços de desenhos) de Tarsila – e a posição exata que cada um

¹⁴¹ EULALIO, Alexandre. ob., cit., p. 113.

deve ocupar na obra, além de sugerir um formato compacto.¹⁴² Formato que também será adotado por Oswald de Andrade na publicação de *Pau Brasil*.

A imagem selecionada para a capa é representativa da fase denominada Pau Brasil da produção de Tarsila do Amaral, voltada aos temas nacionais. A origem do desenho e, depois da tela *A Negra* (1923) remonta a uma visita ao ateliê de Brancusi, em Paris, em que a pintora teve contato com a escultura *La Nègresse*, do escultor. As ilustrações são dispostas ao longo do texto de modo que cada uma encerra um conjunto de poemas. O livro traz o itinerário de viagem do poeta franco-suíço e trata de muitos temas de forte apelo visual durante a travessia. Os desenhos selecionados estabelecem uma narrativa própria já que tratam de paisagens brasileiras, sem referências diretas à temática do caderno de viagem. Os desenhos foram produzidos em outros contextos e não para o fim de ilustrar o diário poético de Cendrars. Já as de *Pau Brasil* foram concebidas para “iluminar” o cancionário de Oswald de Andrade.

Na capa, além do nome do autor e do Título do livro – *Feuilles de Route – 1. Le Formose*, consta o nome da ilustradora (“Dessins de Tarsila”) e ao lado a figura da Negra.

O volume se inicia com o poema “Dans le rapide de 19 h.40”, que retrata a viagem de trem rumo ao porto de onde sairia o navio *Formose* (Le Havre, na França). O título faz referência ao horário de partida do trem, mas a preposição “dans” (dentro) caracteriza um começo *in media res* para o caderno de viagem do poeta. É seguido de outros três poemas de preparação à travessia marítima. Fechando o conjunto, entra o desenho “Casario, mar e montanha”. A imagem não tem a função de elucidar ou explicar o conjunto de poemas. Pelo contrário, representa um contraste temático, já que expõe particularidades do Brasil, porto de destino do poeta.

¹⁴² Idem, ob. cit., pp., 113-4.. Os títulos entre aspas foram atribuídos. Cendrars detalha projeto editorial do volume em carta a René Hilsum de 1º de abril de 1924.



4 – “Casario, mar e montanha” (FR)

O “Clair de Lune”, inaugura a viagem por mar.

"On tangué on tangué sur le bateau
La lune la lune fait des cercles dans l'eau
Dans le ciel c'est le mât qui fait des cercles
Et désigne toutes les étoiles du doigt"¹⁴³

É possível notar um jogo lúdico de palavras pela duplicação que provoca um reforço sonoro e rítmico (“On tangué on tangué...” / “La lune la lune” e referências ao universo infantil como a de apontar estrelas (“Et désigne toutes les étoiles du doigt”).

O trajeto se dá inicialmente pela costa, passando pelo porto de La Pallice, entrando na Espanha por Bilbao, La Corunha, Villa Garcia e chegando ao norte de Portugal, ao Porto

¹⁴³ Dança-se dança-se no navio / A Lua a lua faz círculos na água / No céu é o mastro que faz círculos / E aponta todas as estrelas com o dedo (...)// Trad. Sérgio Wax, in *Feuilles de Route/ Sud-Américaines (Poèmes), Folhas de Viagem/ Sul-Americanas (Poemas)*, Belém, Editora Universitária UFPA, 1991. Edição bilíngüe, p. 13.

Leixões, num conjunto de seis poemas que mapeiam a trajetória costeira e portuária do poeta ainda no continente europeu.

A próxima ilustração, “Paisagem com estrada e igreja”, se insere entre o poema “Porto Leixoes” e o que inicia a próxima seqüência, “Sur les côtes du Portugal”.



5 – “Paisagem com estrada e igreja” (FR)

Quanto aos elementos temáticos se liga fortemente ao desenho anterior ao apresentar o casario, as montanhas, uma estrada, e também à próxima ilustração “Igreja de N. Sra. Do Ó” pela introdução da igreja na paisagem montanhosa. Os desenhos são dispostos sem perspectiva, as imagens estão no mesmo plano, o que cria um efeito de sobreposição de imagens. As linhas são arredondadas, seja na representação das montanhas ou na sinuosidade da estradinha, e há certa oscilação entre o traço singelo e as manchas escuras, mostrando o contraste entre a leveza do tratamento e a solidez do motivo, já que as formas retratadas são muito antigas. O próximo bloco, de quatro poemas, é dedicado à despedida da Europa, que fica para trás, e à exaltação de elementos primitivos e naturais, denotando exotismo. Por exemplo, no poema

“En route pour Dakar”, o poeta diz querer esquecer as línguas européias e rumar para um modo de vida anterior à civilização, em que negros, negras, índios e índias estão em completa comunhão com animais e plantas, numa natureza virgem e com certa dose de magia. À medida que a Europa se distancia, substantivos como pureza, puro(a), céu, mar, noite, dia e calor ganham espaço. A natureza se agiganta, num ritmo hiperbólico, e as cores ganham outra tonalidade, como em “35° 57’ Latitude Nord 15° 16’ longitude ouest”:

(...)
Mais tout monte d’un degré de tonalité
Le soir j’en avais la preuve par quatre
Le ciel était maintenant pur
Le soleil couchant como une roue
La pleine lune comme une autre roue
Et les étoiles plus grandes plus grandes¹⁴⁴

O último poema desse conjunto, “En vue de l’île de Fuerteventura”, é seguido da ilustração da Igreja de Nossa Senhora do Ó, situada em Sabará, Minas Gerais. Há contraste entre a temática dos poemas da série e a ilustração, que representa a presença civilização ocidental, que constrói igrejas e organiza o mundo natural. As linhas arredondadas e segmentadas da paisagem contrastam com as formas geométricas das construções humanas, o casario e a igreja, que é enquadrada no centro do desenho. Assim, um marco da colonização, a religiosidade, é posto em primeiro plano, e a igreja adquire uma proporção descomunal, tornando-se mais alta que as montanhas que a circundam.

¹⁴⁴ (...) Mas tudo tem um grau a mais de tonalidade / À noite tirei a prova dos quatro / O céu estava agora limpo / O sol poente como uma roda / A lua cheia como uma outra roda / E as estrelas maiores maiores (...)// Trad. de Teresa Thiérot, em ob. cit., p. 19.



6 – “Igreja de N. Sra. Do Ó” (FR)

O bloco seguinte, também de quatro poemas, iniciado por “A bord du Formose” não é finalizado por ilustração. Trata-se de poemas cujo tom e temática os distanciam dos anteriores. Entra em cena um tom mais introspectivo, uma espécie de pausa para a reflexão sobre a população que ocupa o navio, em toda a sua diversidade, de nacionalidades e classes sociais diferentes.

O poeta apresenta em sua “Lettre-océán” – um moderno recurso da comunicação marítima e telegráfica na época – uma definição de poesia pela negação:

La lettre-océán n’est pas un nouveau genre poétique

C’est un message pratique à tarif régressif et bien meilleur marché qu’un radio

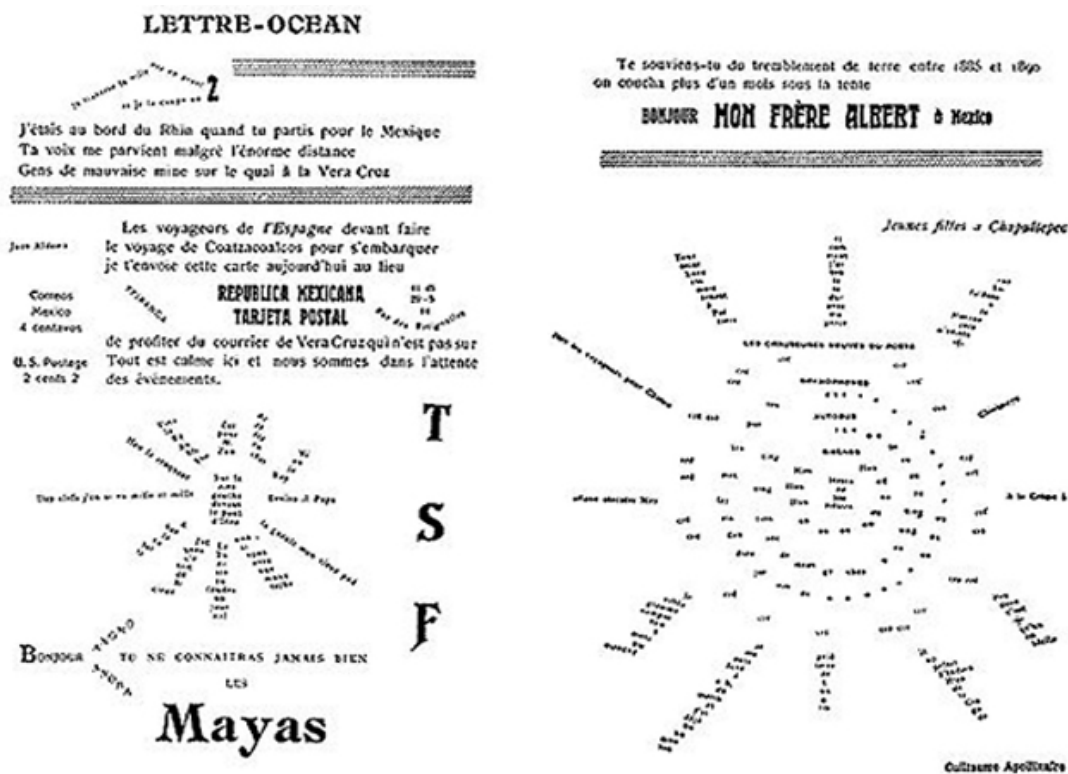
(...)

La lettre-océán n’a pas été inventée pour faire de la poésie

Mais quand on voyage quand on commerce quand on est à bord quand on envoie
des lettres-océán

On fait de la poésie¹⁴⁵

A carta-oceano, com sua técnica de escrita telegráfica, havia sido gravada na vanguarda européia por Guillaume Apollinaire (em 1914), célebre autor de *Calligrammes* e responsável pela reunião de poesia e pintura sob a designação de cubismo, em que a realidade é fragmentada e expressa em planos superpostos e simultâneos. No caligrama de Apollinaire para sua “Lettre-Océan”¹⁴⁶, predomina uma imagem solar, que remonta à civilização maia, representada no poema. O calendário dos maias era baseado no Sol, deus da fertilidade, e sua escrita era hieroglífica, ou seja, representava idéias pictoricamente.



7 – “Lettre-océan”, de Guillaume Apollinaire.

¹⁴⁵ A carta-oceano não é um novo gênero poético / É uma mensagem prática de tarifa regressiva e bem mais barata do que um rádio/ (...) A carta-oceano não foi inventada para fazer poesia / Mas quando se viaja quando se negocia quando se está à bordo quando se mandam cartas-oceano/ Faz-se poesia // Trad. Sérgio Wax, *in ob. cit.*, p. 29.

¹⁴⁶ APOLLINAIRE, Guillaume. *Calligrammes – Poèmes de Paix et de la Guerre*, Paris, Mercure de France, 2ªed., 1918, pp. 38-42.

No texto “O espírito novo e os poetas”, Apollinaire destaca a importância dos “artifícios tipográficos” na criação de um “lirismo visual”, fórmula que aplica em seus caligramas. “Estes artifícios podem ir muito longe ainda e consumir a síntese das artes, da música, da pintura, da literatura.”¹⁴⁷

Em francês a palavra “lettre” significa ao mesmo tempo “letra” e “carta”, duplo sentido que não existe em português. “Letra” é a menor unidade da escrita alfabética e “carta” é o meio de comunicação por excelência da civilização ocidental.

Cendrars emprega o telégrafo sem fio (TSF), citado diretamente mais adiante no poema “Paris”, mais um símbolo da modernidade e da comunicação, para dizer o que considera poesia. No entanto, a tarefa não parece fácil, pois o primeiro verso é composto de uma negação. A carta-oceano não é um novo gênero poético, ou seja, em princípio ela não serve para fazer poesia, como serve um soneto, por exemplo. Ela tem, isso sim, uma função muito prática e mundana, de comunicar fatos, decisões, dar instruções ou mesmo enviar mensagens sentimentais durante uma viagem. Essas informações denotativas estão dispostas em quatro longos versos, que mais parecem parágrafos de um texto em prosa, representando a definição de dicionário para um termo de uso corrente. O segundo verso traz uma acepção geral e os seguintes as situações de uso do instrumento de comunicação. O verso 6 retoma a negação inicial, mas a posição em que se encontra – depois de uma série de proposições que confirmam a asserção inicial – lhe confere valor subordinado e conclusivo: (Portanto) A carta-oceano não foi inventada para fazer poesia. No entanto, essa conclusão não é definitiva, pois a conjunção “mas” introduz uma oposição ao que havia sido proposto. Algo como se o poeta dissesse: Apesar de todas essas razões expostas para o fato de a carta-oceano não ter sido inventada para fazer poesia, dá para fazer poesia com ela. Porque a poesia não está presa a gêneros ou fórmulas prontas e desgastadas. Obtém-se poesia da carta-oceano ao empregá-la como instrumento para obter esse fim. Ou seja, não é possível explicar a poesia. Ela simplesmente existe.

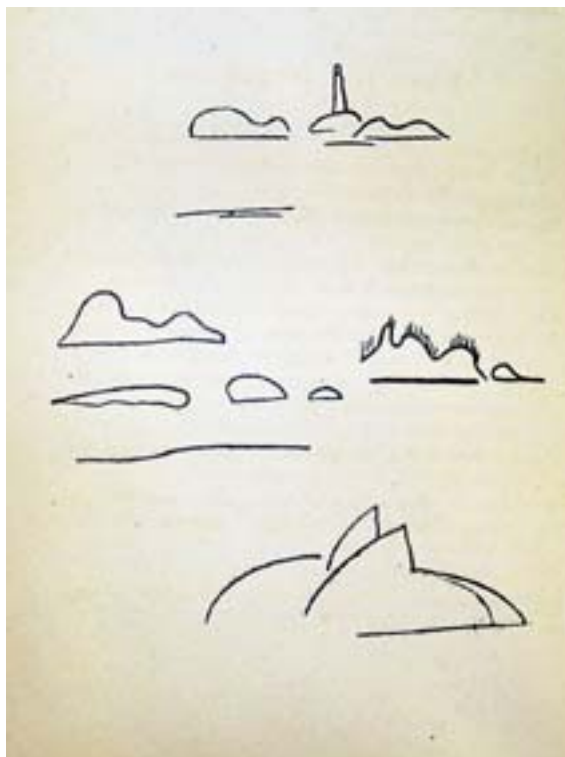
Oswald de Andrade também redige uma carta-oceano em 1925, a título de apresentação para o livro *Pathé-Baby* (1926), de António de Alcântara Machado. Nela,

¹⁴⁷ APOLLINAIRE, Guillaume. “O espírito novo e os poetas”, in TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda européia e modernismo brasileiro*. Petrópolis, Editora Vozes, 2000, 16ª ed., p. 156.

modernidade e primitivismo convivem em harmonia, criando efeitos de sentido inesperados. Emprega a linguagem telegráfica, condensada e sintética, buscando aproximar-se de línguas indígenas. Numa perspectiva crítica, em tom de blague, celebra a inovação da obra de Alcântara Machado, na qual a ilustração de Paim e todo o projeto gráfico são essenciais na sua constituição. A escrita é feita em prosa, pelo menos é o que sugere a disposição dos períodos. No entanto, a ausência de preposições elimina a relação de subordinação entre os termos de cada período, criando assim o efeito de sobreposição de imagens, numa linguagem substantiva, em que os nexos são estabelecidos pela proximidade, e não em consonância com a sintaxe da prosa (e suas relações de concordância, regência e subordinação). “Culpa sua ter exgottado litteratura viagens esse cinema com cheiro que é Pathé-Baby.”¹⁴⁸

O conjunto seguinte, com seis poemas, marca a retomada do mapeamento dos locais pelos quais passa em sua travessia, viagem que combina desejo de aventura a momento de meditação e situação privilegiada para o ato da escrita. Em “Dakar”, o advérbio “enfim” vem despertar o poeta e vemos descortinar-se mais um porto. A figura do negro e da negra reaparece, representativa da beleza, da nobreza e do refinamento.

¹⁴⁸ ANDRADE, Oswald. “Carta-Oceano”, in MACHADO, António de Alcântara. *Pathé-Baby*. Edição Fac-Similar Comemorativa dos 80 anos da Semana de Arte Moderna (1922-2002), Belo Horizonte / Rio de Janeiro, Livraria Garnier, 2002, p. 12.



8 – “Ilhas” (FR)

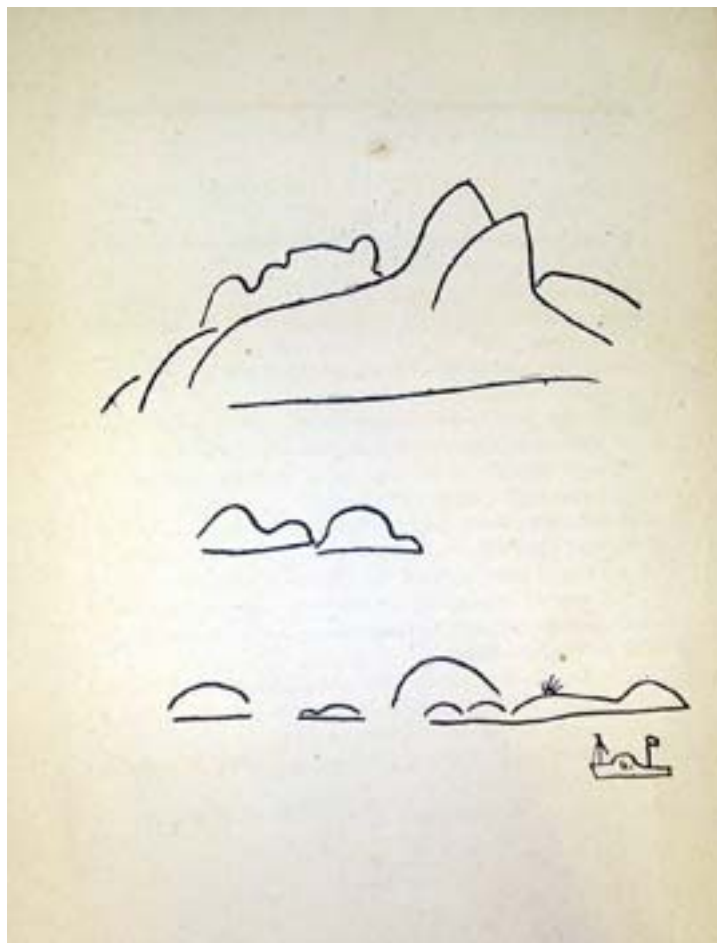
A ilustração que encerra o conjunto e serve de abertura à seqüência de oito poemas iniciada por “Sous les tropiques” também marca uma mudança temática: em vez de casas, igrejas, montanhas, estradas, vemos uma paisagem ainda mais simplificada, com apenas algumas linhas, quase uma abstração. São formas arredondadas representando ilhas, e montanhas e traços a título de vegetação, simulando um aspecto inacabado, de esboço de uma obra em gestação, os traços parecendo apenas delimitar a ocupação do espaço que o desenho terá quando finalizado. Uma forma vertical, que pode representar um farol, e mais nada.

O despojamento e a economia do traço e da expressão lembram a simplificação do universo infantil. Esse desenho se liga intimamente ao seguinte, que também representa ilhas por meio de traços arredondados, mas acrescenta a figura de um barquinho, cuja forma lembra o delineamento ondulante das ilhas por entre as quais navega. Essa ilustração está localizada depois de outros dois grupos de poemas, o primeiro com nove poemas,

iniciado por “Órion”, o segundo, com 13 poemas, a partir de “Pedro Alvarez Cabral”. Está posicionada justamente depois do poema “Iles”:

Iles
Iles
Iles où l'on ne prendra jamais terre
Iles où l'on ne descendra jamais
Iles couvertes de végétations
Iles tapies comme des jaguars
Iles muettes
Iles immobiles
Iles inoubliables et sans nom
Je lance mes chaussures par-dessus bord car ju voudrais bien aller jusqu'à vous¹⁴⁹

¹⁴⁹ Ilhas/Ilhas/Ilhas onde jamais se abordará/Ilhas onde não se descerá jamais/Ilhas cobertas de vegetação/Ilhas agachadas como onças/Ilhas mudas/ ilhas imóveis/Ilhas inesquecíveis e sem nome/Jogo meus sapatos no mar pois gostaria tanto de chegar até vocês. Tradução de Teresa Thiérot, *in* CENDRARS, Blaise, ob. cit., 1976, p. 44.



9 – “Ilhas com barquinho”

O léxico restrito e o recurso da anáfora nos versos lembram a monotonia da paisagem do desenho escolhido, que é temática e estilisticamente similar ao anterior. Apesar da proximidade da terra, as imagens não ficam mais nítidas ou detalhadas. Pelo contrário. A paisagem se resume a formas arredondadas, um único arbusto e o barquinho solitário vagando no ar, já que não há nenhuma referência à água do mar. Aliás, todas as formas estão soltas, como nuvens. A referência a um mundo aéreo, e porque não dizer “etéreo”, já que inatingível, está presente no poema.

Dos dez versos que o compõem, nove iniciam-se por um substantivo no plural, “Iles” (ilhas), que ecoa o título. A disposição dos versos na página sugere a formação da figura de um morro alto, num movimento de elevação. Os dois primeiros são formados apenas pelo termo “Iles”, colaborando assim com a intenção de representação do isolamento contida na acepção do substantivo. Os dois versos seguintes encarregam-se de

reforçar essa característica insular e a impossibilidade de desbravar essas terras de modo categórico, pelo emprego do advérbio de tempo “jamais”. Podemos dizer que são variações de uma mesma mensagem e essa repetição temática reforça seu conteúdo.

Nos cinco versos seguintes temos um processo de caracterização. São expostas inicialmente características da natureza. No verso 5, as ilhas são descritas como um ambiente selvagem, numa condição anterior à da civilização, destacada pela cobertura vegetal. A partir daí se processa um movimento de personificação, numa curva ascendente. Primeiro o ser inanimado é comparado ao mundo animal (“Iles tapies comme des jaguars”). A comparação é explícita pela conjunção “como”. No verso seguinte, um dos recursos é a personificação: trata-se de ilhas mudas (“Iles muettes”). Depois disso, outras características podem ser associadas metaforicamente ao ser humano por contágio com o verso 7: a imobilidade (uma ilha é por definição imóvel, resultando num enunciado pleonástico); além disso elas são “inesquecíveis” e “sem nome” (“Iles inoubliables et sans nom”). Este penúltimo verso encerra um paradoxo, pois o ato de nomear implica a caracterização e, em última análise, algo para ser conhecido no plano físico precisa ser nomeado e para ser inesquecível precisa ser conhecido.

Como se observa, os versos reiteram a idéia de isolamento – posta desde o título. A palavra “ilha”, proveniente do latim “insula, ae”, originou em português termos cultos, como insular, isolado e isolamento, todos do campo semântico de “ser solitário” –, à medida que o ser inanimado vai assumindo características humanas ocorre uma identificação do poeta com a situação das ilhas. Identificação que fica aparente no último verso, em que a posição inicial ocupada pelo substantivo “Iles” em todos os versos anteriores é reservada ao pronome pessoal de primeira pessoa “Je”. Dessa forma, a caracterização das ilhas passa a ser por enunciados aplicáveis à condição subjetiva do poeta, nesse mundo etéreo em que “ilhas” são como gente. Se características do homem podem ser aplicadas às “ilhas”, o movimento contrário também é pertinente. Nesse último verso reforça-se o desejo de aproximação e sua impossibilidade de realização: seja no plano físico, pois o poeta está num navio que tem outro destino, seja no plano espiritual, devido à própria condição do ser humano. Podemos inferir que no mundo moderno vivemos todos na solidão e na tentativa de transpor o oceano que nos separa do outro.

Com esse poema Cendrars conclui a travessia. Vale dizer, processa o contato. Trata-se do último momento de reflexão e solidão pelo qual passa durante a viagem. Do momento da chegada em diante serão momentos de convívio intenso, no percurso que o levará a São Paulo.

“Arrivé à Santos” inaugura a série seguinte, com dez poemas, de temática variada, que vai da chegada ao porto e a descrição da paisagem vista do navio, passando pelo atraso do desembarque, o encontro com a comitiva, o almoço no Guarujá, as buzinas e outros sons, a espera na estação de trem, o embarque para São Paulo, mais paisagem, procurando montar o mapa das novidades encontradas. A ilustração que encerra esse conjunto surpreende pela mudança de traços e de composição em relação às anteriores. Quebra-se o ritmo de concisão temática para apresentar uma realidade em que as imagens em acúmulo estão dispostas simultaneamente, numa espécie de listagem de itens ainda não classificados, hierarquizados. Exatamente como foi a apreensão do poeta exposta nos poemas que “retratam” a chegada a Santos e o percurso até a cidade de São Paulo, na viagem de trem pela Serra do Mar. Ou seja, o desenho é composto a partir da mistura de motivos da modernidade e outros da vida rural, apresentando a questão da natureza x progresso.



10 – Serra da Mantiqueira-Rio Paraíba (FR)

A ilustração mescla texto (como a expressão “Pomar paulista”, localizada no alto da página, à esquerda, ou a indicação geográfica “Serra da Mantiqueira e Rio Parayba”, inserida no pé da página, à direita) e imagem, numa tentativa de mapear a realidade nova, como num caderno de anotações de um viajante que não quer se perder em meio a tanta novidade ou como uma carta enigmática, construída por intermédio da enumeração caótica. Estão presentes a riqueza vegetal, com rosas, girassóis, cactos, árvores de vários tipos, palmeiras, coqueiros, chegando ao detalhe de apontar o parasita que vive em simbiose com a árvore. As palavras garantem aí o tipo de relação estabelecida, já que apenas a imagem não daria conta de esclarecê-la. Serve para orientar a interpretação dessa espécie de mapa. Uma única árvore representa um pomar, círculos são hortênsias, pontos num caule são rosas, uma forma arredondada é a Serra da Mantiqueira. Essa indução se dá também no detalhe da indicação de cor para as construções: rosa, azul, branco. São instruções para a imaginação, já que o desenho é em preto e branco. Outras imagens fazem parte desse mapa-brinquedo narrativo, em que o interlocutor é convidado a descobrir nuances de sentido e contar a própria história. Convivem nele a bandeira, a casa de fazenda e a porteira, a igreja,

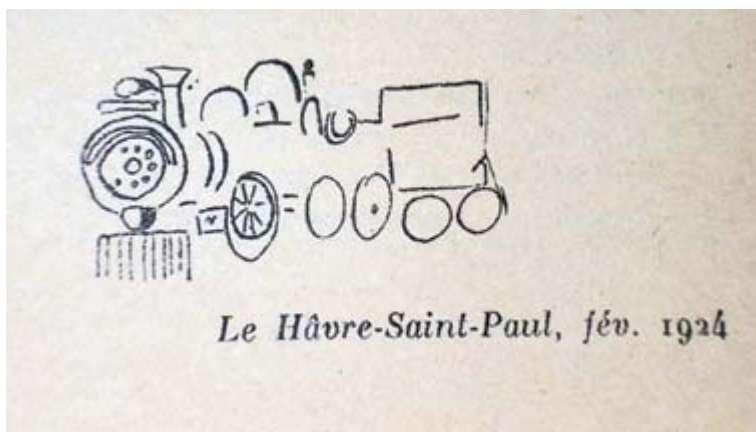
a natureza domada do pomar, mas esses elementos da organização humana formam um conjunto caótico, e não uma fazenda. O mundo animal é representado por um bicho que é uma mistura de vaca com bode, pastando.

Completando o quadro um único elemento humano, um negro localizado no pé da página, destacado na base do desenho, como se estivesse em primeiro plano, em meio a essa profusão de imagens. Esse contexto é expresso no poema “Botanique”.

L'araucaria attire les regards
On admire sa taille gigantesque
Et surtout ces branches
Qui nées à différentes hauteurs
s'élevant en manière de candélabre
Et s'arrêtant toutes au même niveau pour former un plateau parfaitement égal
On voit aussi le grand seneçon aux fleurs d'un jaune d'or les myrtées
Les térébinthacées
La composée si commune qu'on nomme Alecrim do campo le romarin des champs
Et le petit arbre à feuilles ternées n° 1204 bis
Mais mon plus grand bonheur est de ne pas pouvoir mettre de mon
sur des tas de plantes toutes plus belles
Et que je ne connais pas
Et je vois pour la première fois
Et que j'admire¹⁵⁰

O volume é finalizado pelo desenho de uma locomotiva “Maria Fumaça”, que fecha o ciclo dessa viagem de Cendrars.

¹⁵⁰ A araucária chama a atenção/ Admira-se seu porte gigantesco/ E principalmente seus galhos/ Que nascidos em alturas diferentes/ Elevam-se como candelabros/ E param todos ao mesmo nível para formar uma bandeja/ Vê-se também a grande moita de flores amarelo-ouro as murtas/ Os terebintos/ a composta tão comum chamada alecrim-do-campo/ E arvorezinha de folhas trilobadas n° 1204 bis/ Porém minha maior felicidade é não conseguir dar nome a montes de plantas cada uma mais linda do que a outra/ E que eu não conheço/ E que eu vejo pela primeira vez/ E que eu admiro// Tradução de Teresa Thiérot, in CENDRARS, Blaise, ob. cit., 1976, p. 44.



11 – Locomotiva (FR)

O trem é meio de transporte presente em sua obra desde suas primeiras incursões para conhecer e inventariar o mundo moderno. Talvez o poema mais célebre sobre essa temática seja “La Prose du Transsibérien et de la Petite Jehanne de France”, longo poema ilustrado por aquarelas de outra pintora, Sonia Delaunay-Terk, escrito em 1913, antes da perda da mão direita.

Et de toutes les heures du monde elle n'em pas gobé une seule
Tous les visages entrevus dans les gares
Toutes les horloges
L'heure de Paris l'heure de Berlin l'heure de Saint-Petersbourg et
l'heure de toutes les gares...
Et l'avance perpétuelle du train
Tous les matins on met les montres à l'heure
Le train avance et le soleil retarde¹⁵¹

¹⁵¹ E de todas as horas do mundo ela não sorveu uma só / Todos os rostos entrevistados nas estações / Todos os relógios/ A hora de paris a hora de Berlim a hora de São Petersbur go e a hora de todas as estações... / E o avanço perpétuo do trem/ Todas as manhãs se acertam os relógios/ o trem avança e o sol atrasa/. PERLOFF, Marjorie, ob. cit., p. 31. A reprodução do texto completo do poema se encontra no livro de Perloff e também in EULALIO, Alexandre, ob. cit.

Nesse poema, o poeta atravessa a Rússia no expresso transiberiano (a estrada de ferro liga a Rússia Ocidental à costa do Pacífico), que o leva a grandes aventuras juvenis acompanhado de uma jovem francesa, Jehanne. O pequeno excerto transcrito acima concentra o tema da viagem, do movimento e do deslocamento no espaço (“Tous les visages entrevus dans les gares”, “Et l’avance perpétuelle du train”, “Le train avance et le soleil retarde”) e no tempo (Tous les matins on met les montres à l’heure”), numa prosa lírica embalada pelo chacoalhar do trem e pela acumulação de imagens vertiginosas. Mais um passo do inventário de regiões exóticas, países distantes esquadrihados, que compõem a obra do poeta-repórter. O poema se encerra com a chegada a Paris, cidade de extrema importância na trajetória de Blaise Cendrars.

O conjunto de poema e ilustração, intitulados por Marjorie Perloff um “texto verbo-visual”¹⁵², formam um painel vertical, de dois metros de comprimento, que podia ser dobrado como uma sanfona, até adquirir o formato de livro. O poema ocupa a parte direita do papel e o recurso visual colorido, criado por Sonia Delaunay, ocupa a parte esquerda, por vezes penetrando nos espaços deixados pela diagramação do poema.

Num ritmo sincopado de arcos, ângulos e cores vibrantes, ele faz um contraponto ao texto e o complementa, apresentando, como explicaram os autores, um ‘contraste simultâneo’, de modo que o poema pode ser visto de uma vez, como um todo, e também como um conjunto seqüencial de imagens.

Embora só tenham conseguido fazer 62 cópias do poema, Sonia e Cendrars planejavam publicar 150 – divertia-os saber que, desdobradas, elas poderiam alcançar o alto da torre Eiffel, que era tanto a imagem final do poema como o emblema de uma “simultaneidade” cujas diversas dimensões, mais do que qualquer outro produto desse período, ela resumia da forma mais sucinta e, ainda assim, a mais abrangente.¹⁵³

¹⁵² PERLOFF, Marjorie, ob. cit., p. 31. Perloff explica que o livro de Cendrars tinha o subtítulo “poèmes, couleurs simultanées de tirage atteignant la hauteur de la Tour Eiffel: 150 exemplaires numérotés et signés” (“poemas, cores simultâneas, numa edição que atinge a altura da Torre Eiffel: 150 exemplares numerados e assinados”).

¹⁵³ COTTIGTON, David. *Cubismo*. São Paulo, Cosacnaify, p. 63. Coleção Movimentos da Arte Moderna, 2004.

Para Perloff, a obra realizada em colaboração de Cendrars e Sonia Delaunay é emblemático de um paradigma do futurismo “em sentido mais amplo, como palco de agitação e revolução em projeto que caracteriza o *avant-guerre*”¹⁵⁴. É bom lembrar que nenhum dos dois se considerava futurista, Cendrars chegou a explicitar essa condição em carta¹⁵⁵, apesar de, como explica Perloff, o uso da expressão “le premier livre simultanée” ter provocado a raiva dos futuristas italianos. No entanto, o termo de Sonia Delaunay “*couleurs simultanés*”, refere-se a algo completamente específico, pois diferentemente de buscar “representar estágios sucessivos de movimento em seqüência linear”¹⁵⁶, num apelo de dinamismo e velocidade, a intenção foi fazer com que o leitor apreendesse texto e imagem simultaneamente, fazer com que o leitor pudesse viajar entre formas coloridas e palavras. A simultaneidade também se refere “às distorções espaciais e temporais que (...) caracterizam *La Prose du Transsibérien*, um poema que faz ruir o presente e o passado, as cidades e estepes da Rússia Oriental e a Cidade da Torre, do Patíbulo e da Roda, que é Paris.”¹⁵⁷ Essa simultaneidade de tempo e espaço pode ser notada no trecho selecionado do poema (“Et de toutes les heures du monde elle n’em pas gobé une seule”, “L’heure de Paris l’heure de Berlin l’heure de Saint-Petersbourg et l’heure de toutes les gares...”).

A loquacidade da primeira fase da produção poética de Blaise Cendrars, anterior à experiência da guerra, marcada pelo transbordamento lírico, mais tarde cederá espaço à voracidade da “fotografia verbal”, à escrita telegráfica, mas os trens, juntamente com os navios, continuam a conduzir a pena de Cendrars pelo itinerário de vida transposto em obra.

Em *Feuilles de Route 1. Le Formose* o meio de transporte eleito para a atividade da escrita é o navio, de ritmo mais lento – referências à escrita e à poesia não faltam durante a travessia oceânica, como em “Lettre-Océan”. Em outro poema, “Couchers de soleil”, o autor cita a descrição da beleza do pôr-do-sol nos trópicos como imagem gasta, já usada em muitos livros de viajantes.

¹⁵⁴ PERLOFF, Marjorie, ob. cit., p. 33.

¹⁵⁵ Idem, p. 39.

¹⁵⁶ Idem, p. 40.

¹⁵⁷ Idem, p.41.

(...)
Il y a plein de bouquins où l'on ne décrit que les couchers de soleil
Les couchers de soleil des tropiques
Oui c'est vrai c'est splendide
Mais je préfère de beaucoup les levers du soleil
L'aube¹⁵⁸
(...)

Em tom irônico afirma a crítica a certa mesmice temática, põe-se no extremo oposto. Primeiro, opta pelo nascer do Sol, o que sugere imagens de relação de antinomia. O nascente e o poente representam em chave metafórica, respectivamente, o frescor do novo, o que começa a existir, e a decadência, o que está em declínio. No entanto, os dois eventos são cíclicos, formando um par de princípios fundamentais do universo, ao mesmo tempo antagônicos e complementares.

Ao mesmo tempo em que cria uma expectativa quanto à descrição dessa aurora, o próprio uso da expressão “l'aube” – mais uma opção –, ocupando um verso inteiro (só há mais um verso tão curto, “A poils”, que representa a alma exposta do poeta), remete à tradição poética, já que *aube*, assim como em português a aurora ou alvorecer, é termo empregado à exaustão, como metáfora e motivo literários. Ao citar a tradição poética, refere-se ao já conhecido e batido, da imagem já utilizada em algum momento da história da literatura. Dessa forma, apresenta uma contradição fundamental da linguagem poética: como descrever o novo utilizando o mesmo código empregado por tantos outros poetas? Questão essa que acompanha o fazer literário e a história da linguagem.

Quando se pensa na arte literária, não se pode esquecer que os componentes de sua forma, os motivos e os temas, não são elementos sensíveis “puros” (como as cores, que pensam por si mesmas”, na palavra de Baudelaire), mas já se acham peçados de significações. O escritor trabalha com meios verbais já semantizados pela história da

¹⁵⁸ (...) Há um monte de livros onde só se descrevem os poentes / Os poentes dos trópicos / É verdade sim é esplêndido / Mas eu prefiro o nascer do sol / A alvorada (...) // Trad. de Teresa Thiérot, ob. cit., p. 20.

linguagem. Daí, a complexidade peculiar ao seu projeto, que não parte da matéria em si, *tabula rasa*, zero assemântico.

A arte da palavra consiste em reviver e potencializar a expressão que o uso desgastou. Nem se deve ignorar, como o faria o mau estrategista, o valor desse uso e o seu alcance comunicativo. A procura do raro, só do raro, tem um triste nome na história da Literatura: banalidade parnasiana.¹⁵⁹

Para solucionar esse enigma, o poeta toma uma decisão radical, exposta nos versos finais:

Je n'en rate pas une
Je suis toujours sur le pont
A poils
Et je suis toujours seul à les admirer
Mais je ne vais pas les décrire les aubes
Je vais les garder pour moi seul¹⁶⁰

Em mais um procedimento de inversão, rejeita o ato descrever, de apresentar, de dividir com o leitor as suas impressões. Evita o lugar-comum pela via de não-expressão. Ao guardar para si aquilo sobre o qual havia criado expectativa, constrói um poema do não-dito e, em tom de ironia, critica autores e leitores que escolhem o caminho da solução fácil, da metáfora predefinida.

Se o ambiente aquático encoraja a reflexão sobre o fazer poético, depois de desembarcado o poeta só tem olhos para o que lhe apresenta a realidade da terra do pau-brasil. E o trem que o leva de Paris ao porto de Le Havre, rumo ao novo mundo, também o faz chegar à cidade de destino, São Paulo.

Esse movimento pendular, que se traduz na disposição dos versos e na métrica irregular, entre a expressão da vida interior e o esquadramento do mundo recém-

¹⁵⁹ BOSI, Alfredo. *Reflexões sobre a Arte*, São Paulo, Ática, 1986, 2ª edição, p. 57.

¹⁶⁰ Não perco uma / Estou sempre no convés / Nu / E sou sempre o único a admirá-las / Porém não vou descrever as alvoradas / Vou guardá-las para mim sozinho//Trad. de Teresa Thiériot, ob. cit., p. 20.

descoberto é uma das características da obra de Blaise Cendrars, como frisara o poeta Paul Morand em prefácio às poesias completas do autor: “Après les proses lyriques de 1912, ce qui me charmait dans les *Documentaires* des années 20, ou dans les très barnaboothiens *Menus*, c’était ce mélange d’âme et de photographie, ces extérieurs avec un intérieur, tout ce qui donnait du sens et de la profondeur à cet inventaire cumulatif du globe. Cet “intérieur de l’extérieur” c’est ce que définit *Du monde entier au coeur du monde...*”¹⁶¹

Visualidade em *Pau Brasil*

Os desenhos de Tarsila do Amaral para *Pau Brasil* conduzem o movimento de descoberta do Brasil. Desenho e palavra em diálogo, favorecendo o mergulho na busca de uma concepção de identidade nacional. Nas ilustrações de *Pau Brasil*, Tarsila emprega a técnica do nanquim sobre papel, com preocupação geometrizar, resultando um traço marcado. Esse conceito do diálogo entre ilustração e texto também aparece um pouco mais tarde em *Primeiro caderno do aluno de poesia Oswald de Andrade*, de 1927. No *Caderno de Oswald de Andrade*, publicado dois anos depois de *Pau Brasil*, tem-se a continuidade da idéia de “minutos de poesia”, mas agora iluminados com desenhos do próprio poeta.

Entre a poesia de *Pau Brasil* e a do *Primeiro caderno* não há, em termos de linguagem; diferença senão de grau. “Em comprimidos, minutos de poesia”, equacionara Paulo Prado, em sua introdução a *Pau Brasil*. Já praticante do poema-minuto, Oswald avança no *Primeiro caderno* e radicaliza o radical, até o poema instantâneo, o *poema-flash*, de duas ou três linhas, associando-se aos poucos modernos que tentaram com sucesso o miniepigrama - um Cendrars, um Pound, um Maiakóvski, um Ungaretti, um cummings. E chega ao poema-de-uma-nota-só, síntese das sínteses: “amor (título) humor (poema)”. Pílula-cápsula para explodir o bem-dizer do amor em humor dissonante, duplo sentido, gracioso-genital.¹⁶²

¹⁶¹ MORAND, Paul. “Préface”, in CENDRARS, Blaise. *Du monde entier – Poésies complètes 1912-1924*. Paris, 2004, p. 11.

¹⁶² CAMPOS, Augusto. “Poesia de Ponta Cabeça” in ANDRADE, Oswald. *Primeiro caderno do aluno de poesia Oswald de Andrade*. São Paulo, Globo, 4ª edição revista, pp. 16-17. (Versão ver esta de “Oswald livro livre”, texto publicado no caderno Letras, *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 8/2/1992, p. 22.

Além da característica da poesia sintética exposta por Augusto de Campos a propósito do *Primeiro caderno do aluno de poesia Oswald de Andrade* – mas também aplicada a *Pau Brasil*, inclusive nas ilustrações de Tarsila, vale destacar alguns outros princípios estéticos da modernidade aplicados de forma pessoal por Oswald de Andrade no livro de poemas de 1925. Maria Augusta Fonseca, no ensaio “Taí: é e não é – Cancioneiro *Pau Brasil*”, interpreta a obra em chave épica tanto pelo caráter narrativo como pelo resgate da história do país. Assim, faz menção a esse e a outros princípios estéticos da modernidade em *Pau Brasil*. Segundo ela, “é possível reconhecer nas marcas formais de *Pau Brasil*, referendadas pelo princípio de repetição e variação, ressonâncias do incharacterístico brasileiro, das marcas de instabilidade local, que pouco depois Mário de Andrade formulará em *Macunaíma*, traduzindo o ‘herói de nossa gente’ como ‘herói sem nenhum caráter’”.¹⁶³ A autora aproxima então o “desarrumar de modelos” em *Pau Brasil* do princípio de ordem e desordem, exposto pelo crítico Antonio Candido em ‘Dialética da Malandragem’, ensaio no qual analisou *Memórias de um Sargento de Milícias* (1853), de Manuel Antônio de Almeida. “Aqui, com o olhar voltado para *Pau Brasil*, arrisca-se definir o ‘Cancioneiro de Oswald de Andrade’ como uma leitura da diferença brasileira, de seu caráter vacilante, bem traduzindo a porosidade da cultura e da língua, suas projeções ambíguas, a feição híbrida do cá. De novo o problema: *é e não é*, a resumir descompassos.”¹⁶⁴ Depois de comentar essa ambivalência e buscar uma referência na poética medieval, a autora faz a ponte com os princípios estéticos da modernidade. “Essa concomitância de ser e não ser, fazer e desfazer, ordem e desordem, por certo coincide com princípios estéticos da modernidade, como o cubismo, que na sua representação do objeto desarticula o todo, fragmenta figuras e reordena partes em planos geométricos, criando novos campos relacionais e de

¹⁶³ FONSECA, Maria Augusta. “Taí: é e não é – Cancioneiro *Pau Brasil*”, in ob. cit., p. 127.

¹⁶⁴ FONSECA, Maria Augusta. “Taí: é e não é – Cancioneiro *Pau Brasil*”, in ob. cit., pp. 127-8. O artigo de Antonio Candido encontra-se em *O Discurso e a Cidade*, São Paulo, Duas Cidades/Rio de Janeiro, Ouro sobre Azul, 3ª ed., 2004, pp. 17-46. O princípio em questão é exposto na p. 31. “Nas *Memórias*, o segundo estrato [o brasileiro] é constituído pela dialética da ordem e da desordem, que manifesta concretamente as relações humanas no plano do livro, do qual forma o sistema de referência. O seu caráter de princípio estrutural, que gera o esqueleto de sustentação, é devido à formalização estética de circunstâncias de caráter social profundamente significativas como modos de existência; e que por isso contribuem para atingir essencialmente os leitores.”

significação. Como o intuito é o de inventar uma nova ordem com os procedimentos modificadores, aproxima-se também de princípios do universo paródico.”¹⁶⁵

Em *Pau Brasil*, a referência à vanguarda européia se dá, para além da convivência com Cendrars e do conhecimento dos manifestos de Marinetti, também através do contato com textos de Guillaume Apollinaire, como “O espírito novo e os poetas”¹⁶⁶. Nele são postas algumas das idéias que serão desenvolvidas no “Manifesto da Poesia *Pau Brasil*”. Por exemplo:

O espírito novo não é uma arte decorativa, não é tampouco uma arte impressionista.
(p.160)

Ele é um verdadeiro estudo da natureza exterior e interior, é todo ardor pela verdade. (pp. 160-1)

(...)

Mas a novidade certamente existe sem ser um progresso. Ela consiste na surpresa. O espírito novo consiste igualmente na surpresa. É o que há nele de mais vivo, mais novo. A surpresa é o grande mecanismo moderno. (p.161)

(...)

O poeta é aquele que descobre novas alegrias, sejam elas difíceis de tolerar. Podemos ser poetas em todos os campos: basta que sejamos aventureiros e que nos lancemos à descoberta. (p.162).

(...)

Os poetas querem, enfim, um dia, manejar a poesia como manejam o mundo. Querem ser os primeiros a fornecer um lirismo todo novo a esses novos meios de expressão que ajuntam à arte o movimento e que são o fonógrafo e o cinema. (p.166)¹⁶⁷

No “Manifesto da Poesia *Pau Brasil*” estão presentes princípios como a “surpresa”, a “descoberta”, um espírito novo de construção e síntese. Por exemplo:

A Poesia para os poetas. Alegria dos que não sabem e descobrem.

¹⁶⁵ FONSECA, Maria Augusta. “Taí: é e não é – Cancioneiro *Pau Brasil*”, in ob. cit., p. 128.

¹⁶⁶ TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda européia e modernismo brasileiro*. Petrópolis, Editora Vozes, 2000, 16ª ed., pp.155-166.

¹⁶⁷ APOLLINAIRE, Guillaume. “O espírito novo e os poetas”. In TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda européia e modernismo brasileiro*. Petrópolis, Editora Vozes, 2000, 16ª ed., pp. 160, 161, 162 e 166.

(...)

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*.

(...)

Uma nova escala:

A outra, a de um mundo proporcionado e catalogado com letras nos livros, crianças nos colos. O reclame produzindo letras maiores que torres. E as novas formas da indústria, da viação, da aviação. Postes. Gasômetros Rails. Laboratórios e oficinas técnicas. Vozes e tics de fios e ondas e fulgurações. Estrelas familiarizadas com negativos fotográficos. O correspondente da surpresa física em arte.¹⁶⁸

Nas “fotografias verbais” de *Pau Brasil* o trem, assim como em *Feuilles de Route*, é imagem que fixa a temática da viagem, que serve ao projeto estético da fórmula “poesia = descoberta” exposta no manifesto. Além disso, é uma imagem do movimento, da máquina moderna e de transporte de um lugar para outro, o caminho nos trilhos. O desenho de um trem estilizado (muito mais que o trem que encerra o volume de Cendrars) e geométrico encabeça a seção “RP1”, abreviação de Rápido Paulista 1, o trem noturno que ligava São Paulo e Rio de Janeiro. Mas trata-se de um trem indo na direção do observador da imagem. Essa parte traz 15 poemas que tratam do trajeto de São Paulo ao Rio de Janeiro, para onde Oswald de Andrade e comitiva levaram Blaise Cendrars para passar o carnaval durante a primeira viagem deste ao Brasil. São “pílulas” de poesia sobre a descoberta de pequenas coisas, procurando partir de certa intuição do olhar infantil, como primeiro desse bloco:

3 de maio

Aprendi com meu filho de dez anos

Que a poesia é a descoberta

¹⁶⁸ ANDRADE, Oswald. “Manifesto da Poesia *Pau Brasil*”, Rio de Janeiro, *Correio da Manhã*, 18 de março de 1924.

Das coisas que eu nunca vi

Em sintonia com a definição de poesia expressa no poema, o desenho que abre a seção é composto de traços simples, basicamente círculos e linhas retas, geometrizados, lembrando concepções da estética cubista. O conjunto também evoca o universo infantil, no qual é possível imaginar histórias as mais mirabolantes partindo de alguns esboços ou pequenos fatos cotidianos. O trem é visto simultaneamente de frente e de lado, com as rodas parecendo saindo pela lateral, parecendo braços. A concepção do desenho é bem diferente da empregada na imagem de trem que encerra *Feuilles de Route*. Na obra de Cendrars, foi retratada uma “Maria Fumaça”, por meio de um desenho em que o trem é visto apenas de uma perspectiva – de lado –, sem alusão ao cubismo.

Na conferência pronunciada por Oswald de Andrade em Paris, na Universidade de Paris (Sorbonne), em 1923, “O Esforço Intelectual do Brasil Contemporâneo”, destaca a importância do cubismo para a reação ao tradicionalismo da pintura e da literatura nacionais. “Na pintura como na literatura, a lembrança das fórmulas clássicas impediu durante muito tempo a eclosão da verdadeira arte nacional. Sempre a obsessão da Arcádia com seus pastores, sempre os mitos gregos ou então a imitação das paisagens da Europa, com seus caminhos fáceis e seus campos bem alinhados, tudo isso numa terra onde a natureza é rebelde, a luz é vertical e a vida está em plena construção (...) Os novos artistas, precedidos por Navarro da Costa¹⁶⁹, começaram a reação adotando os processos modernos, oriundos do movimento cubista da Europa. O cubismo foi um protesto contra a arte imitadora dos museus.”¹⁷⁰

A defesa do cubismo pode ser vista também em texto do ano anterior, publicado no mês da Semana de Arte Moderna, no *Jornal do Commercio*. Nele, Oswald de Andrade define o estilo como um “movimento de construção e uma reação contra o espírito imitativo das academias”.

¹⁶⁹ Mário Navarro da Costa (1883 – 1931), artista plástico e diplomata brasileiro que sofreu influência, ainda que tímida, do fauvismo.

¹⁷⁰ ANDRADE, Oswald de. “O Esforço Intelectual do Brasil Contemporâneo”, in *Estética e Política*, São Paulo: Globo, 1992, p. 37-8.

Esses homens que poderiam pintar cavalinhos bonitos, mulheres de folhinha, paisagens de cartão-postal, para regalo da humanidade domingueira, preferem viver entre a chufa e o ataque, a fim de realizar qualquer coisa de novo, de universalmente novo.

(...)

Quem os quiser entender varra primeiro da cabeça espantada todas as idéias de pintura anedótica e quando for olhar um quadro extraordinariamente sério de Picasso não reproduza o tabaréu ante a planta: onde é que está a casa aí? Onde? A casa de fato não está...¹⁷¹



12 – Abertura de “RPI” (PB)

¹⁷¹ Oswald de Andrade publica o texto na coluna Semana de Arte Moderna, do Jornal do Commercio. São Paulo, 10 de fevereiro de 1922, p. 4. In: BOAVENTURA, Maria Eugenia (org.). *22 por 22 – A Semana de Arte Moderna vista pelos seus contemporâneos*, São Paulo, Edusp, 2000, pp. 63-6. O trecho selecionado está nas pp. 65-6.

Para Oswald de Andrade e Tarsila do Amaral, a temática da viagem foi de grande importância para a reaproximação da paisagem e da arquitetura brasileiras. Entre os projetos de meados da década de 1920, a valorização do universo figurativo e da iconografia nacionais. Esse desejo pode ser notado nos motivos rurais de boa parte da obra de Tarsila da época e mesmo na inserção de elementos da natureza brasileira em centros urbanos, como se vê na tela *São Paulo*, em que a palmeira faz parte da paisagem da cidade, elaborada para a exposição de Paris em 1926.



13 – *São Paulo* (Exposição em Paris, 1926)

Tarsila realiza uma síntese temática e estilística feliz que consegue conciliar as diferenças entre as vertentes cosmopolitas e primitivas. A relação entre a geometrização e a incorporação de signos do mundo moderno nas obras de Tarsila, no sentido da velocidade e industrialização, presente também em *Pau Brasil*, será lembrada por Assis Chateaubriand em 1925: “Tarsila do Amaral sente apaixonadamente o Brasil antigo, mas, sobretudo, ela

vibra é diante da cidade moderna, com os arranha-céus, que desafiam as nuvens esfarrapadas, as usinas barulhentas, os *stadiuns* [sic] ensurdecedores, os *rings*, onde os *boxeurs* se esmurram, fazendo sangue viril, ardente e generoso, as pontes metálicas, os arcos elétricos, os trens de ferro resfolegantes que passam os geradores que acumulam forças misteriosas, para distribuí-las depois a mãos largas, sob a forma de lua e energia, aos homens tressuantes; o espetáculo em suma, do *knock out*, dado pelo frenesi delirante do pulso mecanizado ao drama clorótico da vida contemplativa.”¹⁷²

O procedimento de síntese temática e estilística, reunindo elementos da modernidade e da tradição local pode ser visto em ilustrações e em poemas do “cancioneiro” de Oswald de Andrade. Isso ocorre desde a capa, em que figura a bandeira do Brasil, com suas cores originais. Em vez da inscrição “Ordem e Progresso”, o título da obra. Nenhuma referência à autoria. Nota-se também o viés geométrico, na composição de retângulo (cujos limites não são marcados por linhas, mas sim pelo próprio limite do objeto livro), losango, círculo e as linhas paralelas.¹⁷³ A inversão da posição da bandeira, da horizontal para a vertical, subverte a lógica da leitura e redimensionando um símbolo nacional ao deslocá-lo do contexto original. Dessa forma, valorizam-se aspectos geométricos já existentes no ícone e moderniza-se a composição plástica. Além disso, o título da obra, que ocupa o lugar do lema positivista, faz alusão à primeira riqueza retirada do Brasil por Portugal, a madeira vermelha batizada de pau-brasil e exaurida pela exploração indiscriminada, transformando-a em nossa poesia de exportação. A capa pode então exemplificar a interpretação de Antonio Candido para o modernismo Brasileiro, em que “nossas *deficiências*, supostas ou reais, são reinterpretadas como *superioridades*”¹⁷⁴. Assim o elemento primitivo é visto como fonte literária e não mais como empecilho à elaboração da cultura.

¹⁷² CHATEAUBRIAND, Assis, “Sobre Tarsila do Amaral”, *Jornal do Comércio*, Recife, 8/7/1925. *Apud* AMARAL, Aracy A., ob. cit., p. 209.

¹⁷³ Para uma análise detalhada da disposição dos elementos na capa de *Pau Brasil*, ver art. cit. de Maria Augusta Fonseca, p. 121-2.

¹⁷⁴ CANDIDO, Antonio. “Literatura e cultura de 1900 a 1945”, ob. cit., 2000, p. 110.



14 – Capa de *Pau Brasil*

Ao todo são, além da bandeira destinada à capa¹⁷⁵ – única ilustração colorida da obra –, dez outras feitas a traço marcado, numa apresentação gráfica de cada parte de *Pau Brasil* (exceto a primeira, que está disposta na página anterior à da dedicatória). Trata-se de uma figura, que lembra uma máscara de inspiração africana, com os olhos amendoados, sobre a cabeça, a título de coroa, um arranjo floral enfeixado desenho esquemático de uma flor-de-lis, que, segundo a heráldica, é emblema da realeza francesa. Outros empregos da flor-de-lis: Joana d’Arc carregava escudo com a flor; a Igreja católica romana emprega o lírio como emblema especial da Virgem Maria. Também os cartógrafos a utilizam nos mapas para indicar o norte. Assim se compõe o emblema do paubrasilismo.

¹⁷⁵ Formada pela bandeira do Brasil, com suas cores originais. Em vez da inscrição “Ordem e Progresso”, o título da obra. Nenhuma referência à autoria. Nota-se também o viés geométrico, na composição de retângulo (cujos limites não são marcados por linhas, mas sim pelo próprio limite do objeto livro), losango, círculo e as linhas paralelas. A inversão da posição da bandeira, da horizontal para a vertical, subverte a lógica da leitura. Para uma análise detalhada da disposição dos elementos na capa de *Pau Brasil*, ver art. cit. de Maria Augusta Fonseca, p. 121-2.



15 – Máscara negra¹⁷⁶ (PB)

A similaridade com o rosto da figura que estampa a capa de *Feuilles de Route* é patente: basta olhar porém, na estética Pau Brasil, *A Negra* é apresentada em versão estilizada, coroada de referências.

Essa insígnia do paubrasilismo antecede dois poemas soltos (sem título de seção para associá-los) que tratam do fazer poético na nova estética, “escapulário” e “falação”.

escapulário

No Pão de Açúcar

De Cada Dia

Daí-nos Senhor

¹⁷⁶ Este título foi atribuído. As demais ilustrações de *Pau Brasil* estão nomeadas pelo título da seção a que correspondem.

A Poesia
De Cada Dia

No poema, uma paródia da oração católica “Pai Nosso” de cinco versos curtos, a poesia é alimento para a vida cotidiana. A referência direta a uma oração do catolicismo reaparece ao fim da obra com a frase latina *Laus Deo* (louvado seja Deus)

As demais ilustrações são: uma paisagem com caravelas, um coqueiro e, ao fundo, uma referência ao morro do Pão-de-Açúcar (também tematizado por Oswald de Andrade em *Pau Brasil*, no poema de abertura do volume, “escapulário”), localizado no Rio de Janeiro, em vez do Monte Pascoal, na Bahia, destino das caravelas de Pedro Alvares Cabral, encabeçando a seção “História do Brasil”. O desenho remete aos conceitos de ambivalência e ordem e desordem expostos acima.



16 – “História do Brasil” (PB)

Na abertura de “Poemas da Colonização”, uma cena rural, com animais no primeiro plano dividindo o espaço com uma mulher e uma criança. A floresta floresta compõe a paisagem. Ao fundo, a sede da fazenda. A imagem singela é obtida pela economia de linhas e pela síntese da informação visual.



17 – “Poemas da Colonização” (PB)

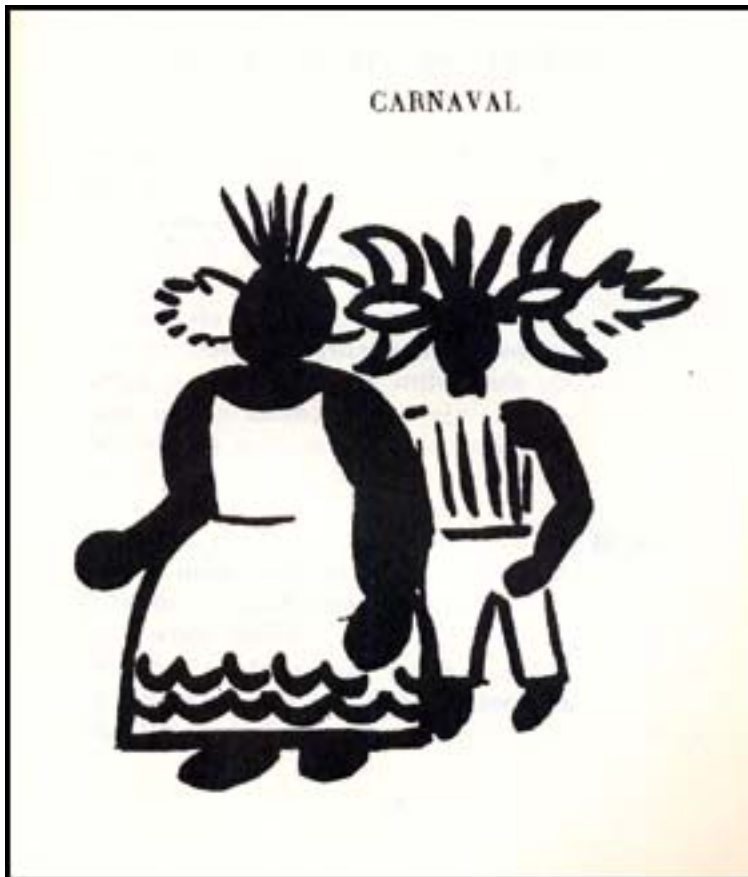
A parte chamada “São Martinho” é representada por outra cena do campo, mas nesse caso há uma inversão na importância dada aos elementos que fazem parte do conjunto. Em “São Martinho” a sede da fazenda domina espaço e os coqueiros, elementos da natureza e não dos campos cultivados, diminuem de tamanho. Na cena rural moderna, da fazenda de café, a figura humana também é deixada de lado.



18 – “São Martinho” (PB)

Em seguida, é a vez do trem, na abertura de “RPI”.

Para “Carnaval”, foi elaborado o desenho de uma negra e um negro vestidos a caráter, com fantasias carnavalescas. A cabeça encimada por arranjos que os associam ao da imagem da “máscara primitiva” inicial.



19 – Carnaval (PB)

“Secretário dos Amantes” a figura representada é, sugestivamente, a de um pombo-correio, de modo que fixa um traço de componente caipira. A composição se assemelha à que vai impressa nos “correios elegantes” das festas paroquiais.



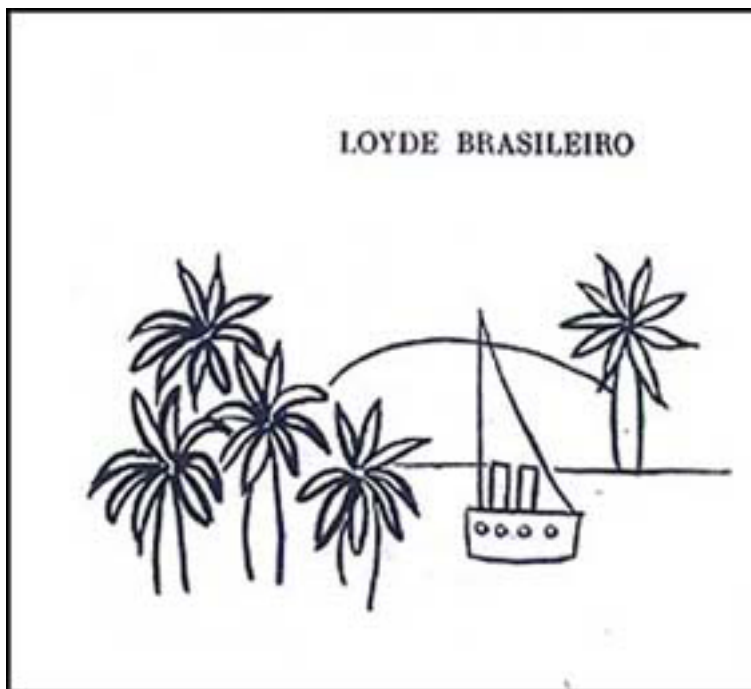
20 – “Secretário dos Amantes” (PB)

Na abertura de “Roteiro das Minas”, o desenho resume-se metonimicamente numa imagem de montanhas e traz o primitivo da natureza expresso por duas araucárias, árvore nativa da América do Sul.



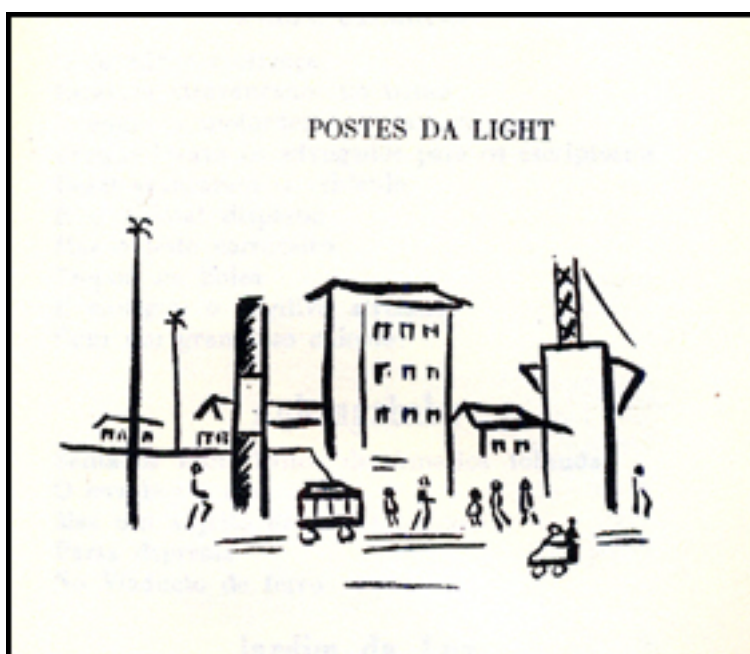
21 – “Roteiro das Minas” (PB)

E encerrando o volume, “Loyde Brasileiro”, a imagem de um navio cercado por coqueiros e montanhas, numa referência à costa brasileira.



22 – “Loyde Brasileiro” (PB)

Para abrir “Postes da Light”, o óbvio de uma cidade cosmopolita contrasta com os demais desenhos do volume. A figura humana em forma de esboço povoa o espaço. Seguindo regras da modernidade, como a sugestão de velocidade, traduzindo a agitação da região central de São Paulo, Tarsila busca de uma geometrização das formas.



23 – “Postes da Light” (PB)

São Paulo era então cenário e matéria poética, por corresponder, dentro do contexto nacional de atraso, a um ideal de urbanidade em construção e avanço. Daí a exaltação da cidade em livros como *Paulicéia Desvairada* (1922), de Mário de Andrade e *Pau Brasil*. Recursos emprestados às novas técnicas audiovisuais, como o cinema, o rádio e os meios de comunicação incipientes, ou elementos como o telégrafo e a fotografia são transpostos para a poesia dessas obras em imagens fugazes da vida urbana.

No que concerne à poesia de Oswald de Andrade e suas relações com o desenho de Tarsila para “Postes da Light”, o quadro é composto pelos seguintes elementos da modernidade: o bonde elétrico, o automóvel, os prédios de vários andares, uma torre, a eletricidade.

Em contraponto, coqueiros mais altos que o arranha-céu e a torre. O detalhe da persistência do elemento natural reitera a convivência do primitivo e do moderno num mesmo ambiente.

Esse diálogo entre condições aparentemente opostas continua nos poemas desta parte. Um exemplo é o poema “a procissão”, em que novamente nota-se o contraste entre condutores zangados com a manifestação religiosa que os obriga a parar, interrompendo o trânsito e a pequena procissão que segue impassível.

Os chofers ficam zangados
Porque precisam estacar diante da pequena procissão
Mas tiram os bonés e rezam

A impaciência com o fato de a procissão impedir um movimento em curso, característico da metrópole, convive com o respeito à tradição, fazendo com que profissionais e devotos rezem em conjunto enquanto o cortejo se desloca a passo de procissão. O gesto de descobrir a cabeça diante do sagrado é uma atitude do universo masculino em relação à fé católica (então a religião oficial do país).

Outro poema, “atelier”, o nono de “Postes da Light”, concentra elementos de proximidade entre a poesia de Oswald de Andrade e a obra de Tarsila do Amaral.

Em carta para Tarsila datada de 29 de março de 1925, Oswald transcreve o primeiro esboço do poema. Nele faz uma descrição da pintora como se fosse a de um quadro, ou uma fotografia, relação que se mantêm na versão final publicada em *Pau Brasil*. Na carta, o seguinte registro:

Almoçamos eu e Cendrars, com Betita em La Villette e mandamos a V. e D. Olívia e ao Paulo cartas cheias de Beaujolais. Os tais versos são assim:

Caipirinha enfeitada por Poiret
A fazenda paulista preguiça nos teus olhos
Que não viram Paris nem Piccadilly nem Toledo
Nem as exclamações dos homens

À tua passagem entre brincos.¹⁷⁷

No poema convivem o elemento da cultura agrária e o moderno das cidades européias. Posteriormente haverá modificações no original de natureza lexical e sintática até a conformação final do poema, mas desde a primeira versão, a temática de São Paulo está presente, já que a “caipirinha” é “paulista” como a fazenda.

No cotejo com a primeira estrofe da versão final de “atelier”, publicado em *Pau Brasil*, é possível notar substituições. No lugar do adjetivo “enfeitada” é empregado “vestida”. Nota-se a busca pela palavra justa, e do sentido concreto, já que “enfeitada” está menos ligado ao ambiente de elegância da alta-costura indicado pela referência ao estilista e designer Paul Poiret¹⁷⁸ e mais ao campo semântico do “ornamento”, do “adorno”. nesse sentido, o termo “enfeitada” estaria mais vinculado ao campo das artes plásticas, como se a “caipirinha”, na primeira versão do poema, não fosse de carne e osso, mas sim um objeto plástico.

No segundo verso, outra mudança: em vez de “A fazenda paulista preguiça nos teus olhos”, da primeira versão, temos “A preguiça paulista reside nos teus olhos”. Nota-se a eliminação do substantivo concreto “fazenda” e a inserção de um abstrato, “preguiça”, que é um traço local referido em outras obras modernistas, com *Macunaíma*, de Mário de Andrade. O próprio termo “preguiça” tem eco no neologismo “preguiçar” presente no verso anterior. Ainda pode-se destacar a supressão da indicação geográfica “Toledo” do terceiro verso e o acréscimo do quinto verso, “Em Sevilha”, também designativo de uma cidade espanhola. A posição do verso acrescido também é significativa, pois localiza no espaço o enunciado (“Nem as exclamações dos homens / À tua passagem entre brincos) e, com isso, cria uma cena mais concreta que a da versão anterior. Essas mudanças por que passou o poema alteram a sonoridade e dão mais força expressiva ao poema, além de marcar um jogo semântico que vai da descrição de dados objetivos, concretos (como as referências

¹⁷⁷ AMARAL, Aracy A. *Tarsila: Sua Obra e Seu Tempo*, São Paulo. Editora 34/Edusp, 3ª edição revista e ampliada, 2003, p.192. Betita é o apelido de Albertina Guedes, irmã de dona Olívia Guedes Penteadó, que morava em Paris.

¹⁷⁸ O estilista francês Paul Poiret (1879-1944) era renomado na época do casamento de Oswald e Tarsila. Suas excentricidades conquistaram o ambiente da vanguarda parisiense. Tarsila adquiriu várias peças, inclusive o vestido de casamento, que a pedido de Oswald, foi feito a partir do tecido do vestido de casamento usado pela mãe do escritor. Ver AMARAL, Aracy, ob. cit. p. 252.

geográficas) para o abstrato (como os olhos conterem a preguiça paulista), e vice-versa, devido à alternância vocabular e ao conjunto de imagens sugeridas.

A seguir, o poema completo, publicado em *Pau Brasil*. Na edição de 1945 das *Poesias reunidas* de Oswald de Andrade, o verso número 13 (“Sobre a poeira vermelha”) foi suprimido.

atelier

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

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

A verdura no azul klaxon
Cortada
Sobre a poeira vermelha

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

Há vários elementos no poema em homenagem a Tarsila do Amaral que exemplificam de um lado o diálogo entre as artes característico da modernidade, de outro o

específico nacional, sendo portanto peça expressiva no contexto do projeto poético de Oswald de Andrade. Logo na primeira estrofe o verso “À tua passagem entre brincos” faz alusão à uma tela de Tarsila, o *Auto-Retrato*¹⁷⁹ pintado em 1924 que estampa a capa do catálogo de sua exposição em Paris, em 1926. Nessa tela a pintora é representada com extrema elegância, sem nenhum traço do ambiente caipira.

No âmbito lexical, o poema é composto basicamente de termos pertencentes a três áreas semânticas: o universo das artes plásticas, privilegiado desde o título “atelier” (geometrizam, descora, pálio, azul, vermelha, emoldurado), o de referências urbanas da modernidade (referências a cidades européias: Paris, Londres e Sevilha; locomotivas, arranha-céus, automóveis, a buzina, viadutos, a velocidade) e o do ambiente rural do interior do Estado de São Paulo, bem como da tradição de religiosidade do interior do Brasil, representado por Minas (caipirinha, preguiça, bichos nacionais, Congonhas, verdura, poeira vermelha, café).

Essa combinação de elementos opostos, como preguiça e velocidade, o urbano e o rural, elementos tradicionais e da modernidade, é reforçada pela oscilação entre a cena estática e descritiva e a evocação do movimento. Por exemplo, versos que evocam a imagem fixa, como:

“A preguiça paulista reside nos teus olhos”

“Congonhas descora sob o pálio”

Contrastam com outros, que descrevem (ou sugerem) movimento, como:

“À tua passagem entre brincos”

“A verdura no azul klaxon

Cortada

Sobre a poeira vermelha”

¹⁷⁹ *Auto-Retrato*. Óleo sobre papel-tela, 38 x 32,5 cm. Acervo Artístico-Cultural dos Palácios do Governo do estado de São Paulo.

Além disso, reiterando essa ambientação em que referências opostas convivem, foi usado o recurso estilístico da sinestesia. No poema é possível notá-la em versos como:

“A verdura no azul klaxon”

“Um cheiro de café
No silêncio emoldurado”

No primeiro verso selecionado, há confluência de sensações pela associação de palavras do campo visual e auditivo (“a verdura no azul klaxon”), mas também há apelo ao paladar, devido à polissemia de “verdura”, que remete tanto à cor verde, quanto a um grupo de vegetais, ao estado da fruta que ainda não amadureceu. Ao mesmo tempo que o substantivo feminino alude à plantação de café, paisagem típica do ambiente rural do Estado de São Paulo, sugere o frescor e o viço de algo que está em formação, como ocorre na época da juventude, em que o frescor resulta em certa ingenuidade.

Nos dois versos seguintes, a evocação atinge três sentidos, o olfativo, o auditivo e o visual, pois o “cheiro de café” (olfato) – algo que, em princípio, não pode ser representado numa perspectiva visual –, está contido “no silêncio” (audição) “emoldurado”. Ora, o silêncio também não faz parte do campo visual e, no entanto, no poema está emoldurado, ou seja, pronto para ser admirado, como uma tela.

O crítico Willy Lewin, em texto publicado no Suplemento Literário de *O Estado de S. Paulo*, em 1967, compara Tarsila à pintora francesa Marie Laurencin citando um poema de Jean Cocteau e um de Oswald de Andrade. No caso de Oswald, o escolhido é “atelier” por ser representativo de certa “ingenuidade instintiva” e ao mesmo tempo de “refinamento civilizado”. A documentação está em Aracy Amaral:

Um parêntese: no contexto do movimento modernista brasileiro, Willy Lewin compara Tarsila à pintora francesa ao citar o poema de Jean Cocteau “Entre les fauves et les cubistes/ prise au piège petite biche”, dedicado a Marie Laurencin, e relacionando-o com o poema-elogio “atelier” de Oswald para Tarsila (“Caipirinha vestida por Poiret”), no sentido de desencadeamento de todo um complexo de sensibilidade ou ingenuidade instintiva, e de

refinamento civilizado (*esprit nouveau*), nessa época maravilhosa em que, segundo Tarsila, os americanos invadiam Paris e era difícil encontrar um ateliê.

(...)

Tempo, enfim, como diz Lewin, “Entre os ecos do fauvismo e a aventura ‘modernista’, propriamente dita, em que nenhuma manifestação literária, musical, pictórica, teatral, foi inteiramente ‘pura’ – a música apelando para o balé, o balé apelando para a pintura, o teatro apelando para o circo e o *music-hall*. Foi a época e que a *avant-garde* francesa descobriu o jazz negro e – ainda nas palavras de Cocteau – ‘inventou o pós-guerra’”.¹⁸⁰

Esse traço que mescla ingenuidade e refinamento é um dos fios condutores do poema, desde o primeiro verso “Caipirinha vestida por Poiret”, em que a linguagem afetiva indicada pelo diminutivo introduz também a ingenuidade. O tom de brincadeira é patente, devido à combinação inusitada da caipirinha com a alta-costura ou por oposição à tela *Auto-Retrato*, referida no último verso da estrofe. O conjunto de imagens e sugestões aparentemente contraditórias apresentam-se simultaneamente, numa abordagem cubista. Essa convivência só é possível porque o poeta põe em prática na construção do poema o que havia exposto em forma de teoria no “Manifesto da *Poesia Pau Brasil*”.

Reação à cópia. Substituir a perspectiva visual e naturalista por uma perspectiva de outra ordem: sentimental, intelectual, irônica, ingênuo¹⁸¹

Dessa forma, em “atelier”, Oswald de Andrade não descreve o local físico onde Tarsila executa suas obras de arte. O próprio título representa a obra da artista, e por contigüidade a própria artista. Ele constrói uma espécie de perfil da pintora por intermédio de relações metonímicas. Além de exaltar a beleza de Tarsila o recurso permite ressaltar a qualidade de sua produção artística cujo frescor se encontra no traço ingênuo. Isso mesmo

¹⁸⁰ LEWIN, Willy. “Gertrude Stein e companhia”, Suplemento Literário de *O Estado de S. Paulo*, 20/05/1967. *Apud* AMARAL, Aracy A. *Tarsila: Sua Obra e Seu Tempo*, São Paulo. Editora 34/Edusp, 3ª edição revista e ampliada, 2003, p. 246.

¹⁸¹ ANDRADE, Oswald. “Manifesto da *Poesia Pau Brasil*”, Rio de Janeiro, *Correio da Manhã*, 18 de março de 1924.

quando a descreve fisicamente ou quando se refere à artista por intermédio de uma obra dela.

Nada de paisagens que sejam meras cópias de dados reais. “Um quadro são linhas e cores. A estatuária são volumes sob a luz.”¹⁸² Assim se apresenta a paisagem no poema “atelier”. E nessa composição o antigo e o moderno, a velocidade e a calma, a cidade e o campo não são excludentes. Pelo contrário, a síntese desses elementos que compunham o Brasil daquele período é que eram o objetivo.

No poema, o autor vai montando por partes uma rede de relações com os motivos que figuravam nas telas de Tarsila, que, por sua vez, bebia na fonte da Poesia Pau Brasil para realizar suas obras. Com esses recursos, Oswald de Andrade, ao empregar como tema a pintora Tarsila e sua produção pictórica constrói um poema de grande apelo plástico, em consonância com as teorias cubistas já comentadas neste trabalho, e muito representativo de seu projeto poético. Um bom exemplo do diálogo entre literatura e artes plásticas que poeta e pintura viviam então e de como Oswald de Andrade realizou em suas composições poéticas seu projeto Pau Brasil.

Diálogos em construção

No cenário da metrópole em crescimento, Oswald de Andrade, Tarsila do Amaral e Blaise Cendrars viveram um período de intensa colaboração artística, entre os anos de 1924 e 1926, intervalo em que foram produzidos os poemas e as ilustrações de *Pau Brasil* e *Feuilles de Route: I. Le Formose*, bem como os poemas em homenagem a São Paulo preparados para o catálogo da exposição de Tarsila em Paris, 1926, que originaram o volume a segunda parte da obra de Cendrars, *II. São-Paulo*.

Tendo em vista esse contexto, a análise das obras levaram a questões como as proximidades e as diferenças entre os projetos poéticos dos autores, tendo os desenhos de Tarsila como mediadores do diálogo. No âmbito dos aspectos formais, os recursos poéticos

¹⁸² ANDRADE, Oswald. “Manifesto da Poesia *Pau Brasil*”, Rio de Janeiro, *Correio da Manhã*, 18 de março de 1924.

empregados por Oswald de Andrade e Blaise Cendrars estão em sintonia com as vanguardas artísticas. No entanto, a apreensão desse aparato formal é particular a cada poeta.

Sendo assim, a transposição da cidade de São Paulo, e seus referentes de cosmopolitismo, em contraponto aos elementos da vida rural no ambiente das fazendas do interior do Estado, tem vieses diferentes em *Pau Brasil* e *Feuilles de Route*. No primeiro faz parte do projeto de reconstrução geral a que se propunha Oswald de Andrade (e do qual Tarsila do Amaral participou) com seu pau-brasilismo, daí o componente de crítica, seja por meio da ironia, seja pela sátira. Já a visada do autor franco-suíço é a de um estrangeiro que se identifica com o espaço recém-descoberto, munido de sua “Kodak” excursionista, a registrar a realidade nova que se apresenta diante de seus olhos.

Referências Bibliográficas

Dos autores

Oswald de Andrade

Poesias reunidas O. de Andrade. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira / Ministério da Educação e Cultura, 1972.

Pau Brasil. São Paulo, Globo, 1990, 5ª edição.

Pau Brasil. São Paulo, Globo, 2003, 2ª edição. Texto revisto por Gênese de Andrade. Supervisão de Jorge Schwartz.

Pau Brasil. In SCHWARTZ, Jorge (org.). *Caixa Modernista*, São Paulo, Imesp, 2003.

Primeiro caderno do aluno de poesia Oswald de Andrade. São Paulo, Globo, 4ª edição revista.

Do Pau Brasil à Antropofagia e as Utopias. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira / Ministério da Educação e Cultura, 1972.

Serafim Ponte Grande. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira / Ministério da Educação e Cultura, 1972.

Memórias sentimentais de João Miramar. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira / Ministério da Educação e Cultura, 1972.

Um homem sem profissão — Sob as ordens de mamãe. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira / Ministério da Educação e Cultura, 1974.

Um homem sem profissão — Sob as ordens de mamãe (inclui inéditos). São Paulo, Globo, 2002.

“O caminho percorrido”, in *Ponta de Lança*. São Paulo, Globo, 2004, 5ª edição.

“O esforço intelectual no Brasil contemporâneo”, *Revista do Brasil*, n. 96, 1923. In *Estética e Política*. São Paulo, Globo, 1991. Org. Maria Eugenia Boaventura.

“O modernismo”, *Anhembi*, São Paulo, nº 49, 1954. In *Estética e Política*, São Paulo, Globo, 1991. Org. Maria Eugenia Boaventura.

Feira das sextas. São Paulo, Globo, 2004, 2ª ed. Organização e introdução, Gênese Andrade.

Telefonema. São Paulo, Globo, 1996. Pesquisa e estabelecimento de texto, introdução e notas, Vera Chalmers.

“Blaise Cendrars. Um mestre da sensibilidade contemporânea”, *Correio Paulistano*, São Paulo, 13 de fevereiro de 1924. In EULALIO, Alexandre. *A Aventura Brasileira de Blaise Cendrars*. São Paulo, Edusp/Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2001. 2ª Edição revista e ampliada por Carlos Augusto Calil.

Blaise Cendrars

Feuilles de Route: Le Formose; ilustrações de Tarsila Amaral. Paris, Sans Pareil, 1924.

Au coeur du monde – Poésies complètes 1924-1929, Paris, Gallimard, 2002.

Du monde entier – Poésies complètes 1912-1929, Paris, Gallimard, 2004.

Etc..., Etc... (Um Livro 100% Brasileiro). Trad. Theresa Thiériot. São Paulo, Perspectiva, 1976.

Feuilles de Route/ Sud-Américaines (Poèmes), Folhas de Viagem/ Sul-Americanas (Poemas), Belém, Editora Universitária UFPA, 1991. Trad. Sérgio Wax. Edição bilíngüe.

Blaise Cendrars – Poemas – O Panamá ou As Aventuras dos meus Sete Tios / 19 Poemas Elásticos / A Guerra no Luxemburgo / Poemas Negros, Belém, Editora Universitária UFPA, 1993. Trad. Sérgio Wax. Edição Bilíngüe.

Brésil, des hommes sont venus, Dessins de Tarsila do Amaral, Paris, Fata Morgana, 2003.

Aujourd’hui, Oeuvres Complètes, Paris, Denoël, 1991.

Sobre os autores e sobre as obras referidas

AMARAL, Aracy A. *Blaise Cendrars no Brasil e os modernistas*, São Paulo, Ed. 34/Fapesp, 1997.

ANDRADE, Carlos Drummond de. “O homem do Pau Brasil”, *A Noite*, Rio de Janeiro, 14 dez. 1925, in BATISTA, Marta R., LOPEZ, Telê P. A., LIMA, Yone S. *Brasil: 1º tempo modernista (1917-1929)*, São Paulo, IEB, 1972.

ANDRADE, Mário de. “Oswaldo de Andrade”, *Revista do Brasil*, 1ª fase, nº 105, 1924. In BATISTA, Marta R., LOPEZ, Telê P. A., LIMA, Yone S. *Brasil: 1º tempo modernista (1917-1929)*, São Paulo, IEB, 1972.

_____. “Blaise Cendrars”, *Revista do Brasil*, São Paulo, ano VIII, v. 25, nº 99, mar. 1924. In EULALIO, Alexandre. *A Aventura Brasileira de Blaise Cendrars*. São Paulo: Edusp/Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2001. 2ª. Edição revista e ampliada por Carlos Augusto Calil.

_____. “Blaise Cendrars – *Feuilles de Route (I. Le Formose)* – Desenhos de Tarsila – Paris, 1924; *L’Or* – Romance – Grasset, Paris, 1925”, *Estética* 3, RJ, janeiro-março de 1925. (Data errônea.) In EULALIO, Alexandre. *A Aventura Brasileira de Blaise Cendrars*. São Paulo: Edusp/Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2001. 2ª. Edição revista e ampliada por Carlos Augusto Calil.

ARINOS, Afonso (sobrinho). “Oswald de Andrade — *Pau Brasil*”, in *Revista do Brasil*, 2ª fase, nº 2. Rio de Janeiro, 30 de setembro de 1926.

BASTIDE, Roger. “Os Poemas de O. A.”, in *O Jornal*. Rio de Janeiro, 14 de abril de 1945.

BRITO, Mário da Silva. “Oswald de Andrade perante meio século de literatura brasileira”, in *Jornal de Notícias*. São Paulo, 26 de fevereiro de 1950.

_____. *Conversa Vai, Conversa Vem*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira/ Ministério da Educação e Cultura, 1974.

_____. *As Metamorfoses de Oswald de Andrade*. São Paulo, Conselho Estadual de Cultura, Comissão de Literatura, 1972.

_____. *Diário Intemporal*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1970.

_____. *Ângulo e Horizonte* (de Oswald de Andrade à Ficção Científica), São Paulo, Livraria Martins Editora, 1969.

CALIL, Carlos Augusto. “Cendrars, Temporada no Paraíso”, in *Jornal da Tarde*. Caderno de Sábado, São Paulo, p. 1, 15 out. 1994.

_____. (Curadoria e pesquisa) *Saudades da Minha Terra* (Blaise Cendrars) – Exposição de Documentos e Obras (4 ago - 19 set 1997). Universidade de São Paulo, Instituto de Estudos Brasileiros.

CANDIDO, Antonio. “Estouro e Libertação”, in *Vários Escritos*, 3ª edição revista e ampliada. São Paulo, Duas Cidades, 1995.

_____. “Oswald Viajante”, in *Vários Escritos*, 3ª edição revista e ampliada. São Paulo, Duas Cidades, 1995.

_____. “Digressão Sentimental sobre Oswald de Andrade”, in *Vários Escritos*, 3ª edição revista e ampliada. São Paulo, Duas Cidades, 1995.

CAMPOS, Haroldo. “Uma poética da radicalidade”, in ANDRADE, Oswald. *Pau Brasil*, Obras Completas, São Paulo, Globo, 2003, 2ª ed.

_____. “Estilística Miramarina”, in *Metalinguagem*. Rio de Janeiro, Vozes, 1970.

CENDRARS, Miriam. *Blaise Cendrars*. Paris, Balland, 1984.

CHALMERS, Vera M. *3 linhas e 4 verdades: o Jornalismo de Oswald de Andrade*. São Paulo, Duas Cidades, 1976.

DANTAS, Vinícius. “A poesia de Oswald de Andrade”, *Novos Estudos Cebrap*, nº 30, São Paulo, julho de 1996.

EULALIO, Alexandre. *A Aventura Brasileira de Blaise Cendrars*. São Paulo: Edusp/Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2001. 2ª. Edição revista e ampliada por Carlos Augusto Calil.

FONSECA, Maria Augusta. *Oswald de Andrade, 1890-1954*. São Paulo, Secretaria de Estado da Cultura/Art Editora, 1990.

_____. *Oswald de Andrade: O homem que come*. São Paulo, Brasiliense, 1982.

_____. *Palhaço da Burguesia — Serafim Ponte Grande, de Oswald de Andrade, e suas Relações com o Universo do Circo*, São Paulo, Polis, 1979.

_____. “Taí: é e não é – Cancioneiro *Pau Brasil*”, in *Literatura e Sociedade*, São Paulo, Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, nº 7, 2003-2004.

FREITAS, Maria Teresa de; e LEROY, Claude (orgs.). *Brésil: L’Utopialand de Blaise Cendrars*. (Actes du Colloque de São Paulo, 4-7 août 1997.) Paris/Montreal: L’Harmattan, 1998. Collection Recherches et Documents – Amériques Latines.

LEROY, Claude. *La main de Cendrars*, Paris, Villeneuve d'Ascq: Presses universitaires du Septentrion, 1996.

MANFIO, Diléa Zanotto. “Poesias Reunidas de Oswald de Andrade”, 3 volumes. Tese de doutoramento, apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, área de Literatura Brasileira, sob a orientação do Prof. Dr. Roberto de Oliveira Brandão. São Paulo, 1993.

MELCHIOR, Reto. “Blaise Cendrars: Feuilles de Route — um Estudo Crítico e Comentado”, 2 volumes. Dissertação de mestrado apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, área de Literatura Francesa, sob a orientação da Prof^a. Dr^a. Maria Teresa de Freitas. São Paulo, 1997.

MILLIET, Sérgio. *Diário Crítico*, v. 1 e v. 4, São Paulo, Martins, 1950.

NUNES, Benedito. *Oswald Canibal*, São Paulo, Editora Perspectiva, 1979.

PAGÈS, Frédéric. “Blaise et les Tupis-Modernistes: Indices d’une Complicité Essentielle”, in *Continent Cendrars n° 10, 1995-96*. Bulletin annuel du Centre d’Etudes Blaise Cendrars de l’Université de Berne (Suisse). Paris, Champion, 1996.

PRADO, Paulo. “Poesia Pau Brasil”, in *Revista do Brasil*, São Paulo, outubro de 1924.

_____. “Cendrars”, *O Estado de S.Paulo*, 12 de junho de 1924.

ROIG, Adrien. *Blaise Cendrars, o Aleijadinho e o Modernismo Brasileiro*, Rio de Janeiro, Edições Tempo Brasileiro, 1984.

SCHWARTZ, Jorge. “A Usina Literária de Oswald de Andrade”, in *Cult - Revista Brasileira de Literatura*, São Paulo, n. 55, fev. 2002.

SCHWARZ, Roberto. “A Carroça, o Bonde e o Poeta Modernista”. In *Que horas são?* São Paulo: Companhia das Letras, 1989. 1^a. Reimpressão.

SILVA, Luciano Cortez e. “Roteiro da Minas – Paisagem e poesia em Oswald de Andrade”. Tese de doutoramento apresentada à Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, área de concentração, Literatura, História e Memória Brasileira, sob a orientação do Prof. Dr. Murilo Marcondes de Moura (Universidade de São Paulo), Belo Horizonte, 2004.

SILVEIRA, Paulo. “Cendrars”, *O Mundo Literário*, Rio de Janeiro, vol. VIII, n° XXIII, 5 mar. 1924 (transcrição de *O País*, 10 fev. 1924, onde saiu com o título de “Música de pancadaria”), in EULALIO, Alexandre. *A Aventura Brasileira de Blaise Cendrars*. São Paulo: Edusp/Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2001. 2^a. Edição revista e ampliada por Carlos Augusto Calil.

Revistas dedicadas a Oswald de Andrade

Cult, Revista Brasileira de Literatura, ano V, nº 55, “Oswald de Andrade e os 80 anos da Semana de 22”, p. 41-63.

Remate de Males, nº 6, Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem, IEL – Unicamp, 1986.

Geral

ADORNO, Theodor W. *Teoria Estética*, São Paulo, Martins Fontes, 1982.

_____. *Notas de Literatura I*, São Paulo, Duas Cidades/ ed. 34, 2003.

AMARAL, Aracy A. *Tarsila — Sua Obra e Seu Tempo*, São Paulo, Perspectiva/Edusp, 1975, 2 vol.

_____. “As idéias no contexto da Semana” e “A Semana como preparadora”, in *Artes Plásticas na semana de 22*. São Paulo, Perspectiva, 1970.

AMARAL, Tarsila do. “Pintura Pau Brasil e Antropofagia”, *Revista Anual do Salão de Maio*, n. 1, São Paulo, 1939.

ANDRADE, Mário. “O Movimento Modernista”, in *Aspectos da literatura brasileira*. Belo Horizonte, Itatiaia, 2002, 6ª edição.

_____. “A raposa e o tostão”, in *O empalhador de passarinho*, Belo Horizonte, Itatiaia, 2002, 4ª edição.

_____. “Prefácio Interessantíssimo” (*Paulicéia desvairada*), in *Poesias Completas*. Belo Horizonte/São Paulo, Itatiaia/Edusp, 1987, p. 55-57. Ed. crítica de Diléa Zanotto Manfio.

_____. “A escrava que não é Isaura”, in *Obra Imatura*. Rio de Janeiro, Martins/MEC, 1972.

_____. “Do Desenho”, in *Aspectos das Artes Plásticas no Brasil*, Belo Horizonte, Editora Itatiaia, 3ª ed., 1984.

APOLLINAIRE, Guillaume, *Calligrammes – Poèmes de Paix et de la Guerre*, Paris, Mercure de France, 2ªed., 1918.

- ARANHA, Graça. *Futurismo: Manifestos de Marinetti e seus companheiros*. Rio de Janeiro, Pimenta de Melo e Cia., 1926.
- ARRIGUCCI JR., Davi. *Enigma e Comentário: Ensaio sobre Literatura e Experiência*. São Paulo, Companhia das Letras, 1987.
- ASSIS, Machado. “Instinto de Nacionalidade”, in *Obra Completa*, vol. III, Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1986.
- BAKHTIN, Mikhail. *L’oeuvre de François Rabelais et la Culture Populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*. Paris, Gallimard, 1970. Trad. Fr.
- _____. *Problemas Literarios y Esteticos*, Habana, Arte y Literatura, 1986.
- BANDEIRA, Manuel. *Seleção de Prosa*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1997, 4ª impressão.
- BASTIDE, Roger. *Arte e Sociedade*, São Paulo, Companhia Ed. Nacional/ Edusp, 1971.
- _____. “Machado Paisagista”, in *Revista USP*, São Paulo, n.56, p. 192-202, dezembro / fevereiro 2002-2003.
- _____. *Poetas do Brasil*. São Paulo, Edusp / Duas Cidades, 1997.
- BATISTA, Marta R. e OUTROS – *Brasil: 1º Tempo Modernista 1917/1929*. São Paulo, Instituto de Estudos Brasileiros, 1973.
- BENJAMIN, Walter. *Os Pensadores*, nº XLVIII. São Paulo, Abril Cultural, 1975.
- _____. “Sobre o conceito de história”, in *Obras escolhidas*. São Paulo, Brasiliense, s/d, 4ª edição.
- BERGSON, Henri. *Le Rire — Essai sur la Signification du Comique*. Paris, P.U.F, 1967.
- _____. *Matéria e Memória*. São Paulo, Martins Fontes, 1990.
- BLOOM, H. *A Angústia da Influência*. Tradução e apresentação de Arthur Nastrovski. Rio de Janeiro, Imago, 1991.
- BOAVENTURA, Maria Eugenia (org.). *22 por 22 – A Semana de Arte Moderna vista pelos seus contemporâneos*, São Paulo, Edusp, 2000.
- BOPP, Raul. *Movimentos Modernistas no Brasil: 1922-28*, Rio de Janeiro, São José, 1967.
- BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo, Cultrix, 1995, 10ª edição.
- _____. *Céu, Inferno — Ensaio de Crítica Literária e Ideológica*, São Paulo, Duas Cidades / Editora 34, 2003, 2ª edição.
- _____. *Reflexões sobre a Arte*, São Paulo, Ática, 1986, 2ª edição.

BRADBURY, Malcolm, e MCFARLANE, James. *Modernismo: Guia Geral*. São Paulo, Companhia das Letras, 1989.

BRITO, Mário da Silva. *História do Modernismo Brasileiro. I – Antecedentes da Semana De Arte Moderna*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1997, 6ª edição.

_____. *Poesia do modernismo*, São Paulo, Civilização Brasileira, 1968, 2ª ed. revista de *Panorama da poesia brasileira: o modernismo*.

BRUNEL, Pierre, e CHEVREL, Yves (orgs.). *Précis de la Litterature Comparée*. Paris, Presses Universitaires de France, 1989.

_____; PICHOS, C.; e ROUSSEAU, A. M. *Qu'est-ce que la Littérature Comparée?*. Paris, Armand Colin, 1983.

BÜRGER, Peter. *Teoria da Vanguarda*. Lisboa, Veja, 1993. Trad. Port. Ernesto Sampaio.

CAMPOS, Haroldo de. “Da razão antropofágica: diálogo e diferença na cultura brasileira”. *Boletim Bibliográfico* v.44m (nº ¼), janeiro a dezembro de 1983. Biblioteca Mário de Andrade.

CANDIDO, Antonio. *Formação da Literatura Brasileira*. Belo Horizonte, Itatiaia, 1997, 8ª edição, 2 v.

_____. *Literatura e Sociedade*, São Paulo, Publifolha, 2000. Coleção Grandes Nomes do Pensamento Brasileiro.

_____. *Vários Escritos*, 3ª edição revista e ampliada, São Paulo, Duas Cidades, 1995.

_____. *A Educação pela Noite e Outros Ensaio*, São Paulo, Ática, 1987.

_____. *O Discurso e a Cidade*, São Paulo, Duas Cidades, 1998. 2ª edição.

_____. “Literatura Comparada”, in *Recortes*, São Paulo, Companhia das Letras, 1993.

_____. *Textos de Intervenção*. (Seleção, apresentações e notas de Vinícius Dantas). São Paulo, Duas Cidades/ Editora 34, 2002.

_____. *Iniciação à literatura brasileira*, São Paulo, Humanitas, 1999, 3ª edição.

_____. *O romantismo no Brasil*, São Paulo, Humanitas, 2002.

- _____. *O estudo analítico do poema*, São Paulo, Humanitas, 2004, 4ª edição.
- _____. *Noções de Análise histórico-literária*, São Paulo, Humanitas, 2005.
- _____, e CASTELLO, José Aderaldo. *Presença da Literatura Brasileira: Modernismo, história e antologia*. Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 1997. 10ª. edição.
- CORTÁZAR, Julio. “Alguns aspectos do conto”, in *Valise de Cronópio*, Trad. de David Arrigucci e João Alexandre Barbosa, São Paulo, Perspectiva, 2004, 2ª edição.
- COUTINHO, Eduardo F., e CARVALHAL, Tania Franco (organização), *Literatura Comparada* (Textos fundadores). Rio de Janeiro, Rocco, 1994.
- CROCE, Benedetto. *A Poesia, Introdução à Crítica e História da Poesia e da Literatura*, Porto Alegre, Faculdade da Filosofia, 1967.
- FISCHER, Ernst. *A Necessidade da Arte*, Rio de Janeiro, Zahar, 1971.
- FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna*, trad. M. Curioni, São Paulo, Duas Cidades, 1991, 2ª edição.
- FRYE, Northrop. *Anatomia da Crítica*, São Paulo, Cultrix, 1973.
- HOLANDA, S. Buarque de. *Raízes do Brasil*, São Paulo, Companhia das Letras, 1999, 26ª edição.
- _____. *O espírito e a letra I (1920-1947)*, São Paulo, Companhia das Letras, 1996. Organização, introdução e notas: Antonio Arnoni Prado.
- IANNI, Octávio. “A Metáfora da Viagem”, in *Vozes*, ano 9, nº 2. Petrópolis, mar/ abr. 1996.
- JACKSON, Luiz Carlos. *A tradição esquecida – Os parceiros do Rio Bonito e a sociologia de Antonio Candido*, Belo Horizonte, ed. UFMG; São Paulo, Fapesp/Humanitas, 2002.
- JAKOBSON, Roman. “O que fazem os poetas com as palavras”, in *Colóquio Letras*, 02/03/1973, p. 6.
- LAFETÁ, João Luiz. *1930: A Crítica e o Modernismo*, São Paulo, Duas Cidades/ Editora 34, 2000, 2ª edição.
- LUKACS, Georg. *Introdução a uma Estética Marxista: sobre a Particularidade como Categoria da Estética*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1970.
- MENESES, Adélia Bezerra de. “As Canções de Exílio”, in BOSI, Viviana *et alii* (orgs.). *O poema: leitores e leituras*, São Paulo, Ateliê Editorial, 2001.

- MORAES, Marcos Antonio de (org.). *Correspondência Mário de Andrade e Manuel Bandeira*, São Paulo, Edusp/IEB, 2000.
- NITRINI, Sandra. *Literatura Comparada*, São Paulo, Edusp, 2000, 2ª edição.
- PAES, José Paulo. “Cinco livros do Modernismo brasileiro”, in *Revista Estudos Avançados*, USP, 1988.
- PAREYSON, Luigi. *Os problemas da estética*, São Paulo, Martins Fontes, 1997, 3ª edição.
- PERLOFF, Marjorie. *O momento futurista*, Trad. Sebastião Uchoa Leite. São Paulo, Edusp, 1993.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Falência da crítica*, São Paulo, Perspectiva, 1973.
- PRADO, Paulo. *Retrato do Brasil*, São Paulo, Companhia das Letras, 2001, 4ª reimpressão revista. Org. Carlos Augusto Calil.
- _____. *Paulística: história de São Paulo*, Rio de Janeiro, Ariel, 2ª ed., 1934.
- PRAZ, Mário. *Literatura e artes visuais*. Trad. José Paulo Paes. São Paulo, Cultrix, 1982.
- ROSENFELD, Anatol. *Estrutura e problemas da obra literária*, São Paulo, Perspectiva, 1971.
- _____. *O teatro épico*. São Paulo, Perspectiva, 2004, 4ª ed., 2004.
- SCHWARTZ, Jorge (org.). *Da antropofagia a Brasília: Brasil 1920-1950*, São Paulo, Faap/Cosac & Naify, 2002.
- _____. *Vanguardas latino-americanas. Polêmicas, manifestos e textos críticos*. São Paulo, Edusp/Iluminuras, 1995.
- _____. *Vanguarda e cosmopolitismo na década de 20. Oliverio Girondo e Oswald de Andrade*, São Paulo, Perspectiva, 1983.
- SCHWARZ, Roberto. “As Idéias fora do Lugar”, in *Ao Vencedor as Batatas*. São Paulo, Duas Cidades / Editora 34, 2000, 5ª edição.
- _____. *Seqüências brasileiras*, São Paulo, Companhia das Letras, 1999.
- SEVCENKO, Nicolau. *Orfeu extático na metrópole – São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20*, São Paulo, Companhia das Letras, 1992.
- SOURIAU, Étienne. *La correspondencia de las artes – Elementos de estética comparada*, México, Fondo de Cultura Económica, 1965.
- SOUZA, Gilda de Mello e. *A idéia e o figurado*, São Paulo, Editora 34, 2005.
- _____. *O tupi e o alaúde*, São Paulo, Editora 34, 2003.

SPINA, Segismundo. “A crítica de fontes”, in *Da Idade Média e outras idades*. Coleção Ensaio, São Paulo, Conselho Estadual de Cultura, 1964.

SPITZER, Leo. *Lingüística e historia literária*, Madri, Editorial Gredos, 1982, 2ª ed.

TADIÉ, Jean-Yves. *A crítica literária no século XX*, Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 1992.

TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda européia e modernismo brasileiro: apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas*. Petrópolis, Vozes, 2000, 16ª ed.

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)