

O poema curto de Oswald de Andrade: surgimento de uma tendência da literatura brasileira contemporânea¹

RESUMO

Anderson de Moura Freitas
andersonletras@yahoo.com.br
Universidade Federal de Ouro Preto
(UFOP), Ouro Preto, Minas Gerais, Brasil.

Diante das várias tendências inovadoras da literatura brasileira do século XX e XXI, desencadeadas pelo Modernismo de 22 e intensificadas pelo experimentalismo difundido a partir da década de 50, este artigo objetiva analisar o surgimento de uma em particular: a tendência à brevidade, mais exatamente ao poema curto. Partindo da proposição de que Oswald de Andrade tenha sido o primeiro notório poeta dedicado ao poema curto, procura-se evidenciar como seus poemas-minuto surgem e quais características e implicações estéticas e contextuais que se destacam no aparecimento dessa tendência. Desse modo, o caminho metodológico se consistiu na leitura e análise de suas obras e de críticos de sua literatura, assim como no levantamento de dados bibliográficos e históricos. Constatou-se que Oswald, de fato, se situa como precursor de vários escritores que também se dedicariam às formas breves de literatura, especialmente na poesia, ao longo do século XX, até isso se consolidar numa expressiva tendência da literatura brasileira contemporânea, principalmente a partir dos anos 70, período em que a produção de poemas curtos, até então, não havia sido tão volumosa. Evidenciou-se também que os poemas oswaldianos, em busca da síntese textual, se caracterizam sobremaneira pela relação intertextual, aliada à ironia e ao humor.

PALAVRAS-CHAVE: Poema curto. Oswald de Andrade. Síntese.

INTRODUÇÃO

Dentre as várias vertentes da literatura contemporânea, há aquelas cujos autores fazem das formas breves de literatura marca especial de seu trabalho, quando não exclusiva. Eles se dedicam à produção de poemas e contos os mais curtos possíveis. Não à toa, percebendo a grande disseminação dessa tendência na literatura brasileira, o escritor Marcelino Freire organizou a coletânea *Os cem menores contos brasileiros do século* (Ateliê Editorial, 2004). Tendo isso em vista, este artigo busca evidenciar e analisar os primeiros sinais dessas formas breves aqui no Brasil, tarefa essa que encontra em Oswald de Andrade o primeiro notório precursor, especialmente a partir das publicações de seus conhecidos poemas-minuto.

Já em 1924, a questão da síntese era tema do *Manifesto da Poesia Pau-Brasil* de Oswald de Andrade. Dentre as radicalidades exploradas pelos autores modernistas, o poema curto de Oswald era uma das que abalavam o pensamento daqueles que cultivavam uma poesia cuja forma estava enrijecida, sobretudo, no soneto, sendo os parnasianos um notório exemplo disso. Ao publicar um poema com um único verso ainda no início do século XX, Oswald, ao mesmo tempo em que gera um impacto sobre seus contemporâneos, planta uma semente que, com outras, iria desencadear toda uma leva poética pautada na liberdade total quanto à forma e ao conteúdo:

amor

humor

(*Primeiro caderno*. ANDRADE, 1978, p. 157)²

Em *Uma poética da radicalidade*, o poeta e crítico Haroldo de Campos considera “amor”

o mais sintético poema da língua, tensão do músculo-linguagem, elementarismo contundente, ginástica para a mente entorpecida no vago, obra-prima do óbvio e do imediato atirada à face rotunda da retórica. [...] A visualidade propôs o *equilíbrio geométrico* e a *síntese*, o discursivo escoou pelo branco da página como por um vazado de arquitetura. A informação estética passou a ser produto não de uma “alta temperatura informacional do texto” (entendida em termos de opulência léxica, de “riqueza vocabular”), mas, ao contrário, da “baixa” violenta dessa “temperatura” no compressor lingüístico do *poema-minuto* oswaldiano (CAMPOS, 1990, p. 41).

A poesia discursiva passaria a dividir espaço com a poesia “com objectivismo e redução verbal próprios das vanguardas” (PERRONE, 1992). Sabe-se que Oswald estava a par dos movimentos artísticos revolucionários do início do século XX, e inclusive se reuniu com integrantes desses movimentos em uma de suas viagens à Europa (ANDRADE, 1990, p. ii).

Os poemas curtos publicados pelo autor ficaram conhecidos como poemas-minuto³, poemas-pílula, e correspondiam aos princípios estéticos e ideológicos defendidos em seus manifestos: “Contra a argúcia naturalista, a síntese. Contra a cópia, a invenção e surpresa” (ANDRADE, 1971, p. 77). A descrição em detalhes

(argúcia naturalista) dá lugar a um texto em que a síntese seria marca expressiva e deslocaria o foco da leitura da obra literária, pautada agora no fragmentário, no vago, no instantâneo, no ambíguo, no humor, na ironia. O leitor do início do século XX, contemporâneo a Oswald, habituado à poesia extensa e redundante, será levado, aos poucos, a se afastar da “expectativa da estética da norma e será inscrito nos limites incontornáveis da estética do desvio” (MENDONÇA; SÁ, 1983, p. 42); nesse sentido, novos temas, novas formas, novos estilos, especialmente os mais radicais (como os de Oswald), ao mesmo tempo que causam o choque, o espanto, exigem uma nova forma de ler. O poeta, em seu jogo reapropriativo dos temas e das formas literárias anteriores, vale-se, muitas vezes, da síntese (textual) ao produzir um poema (curto) com expressiva carga de sentido. Diante de poemas tão sintéticos, a leitura precisa também percorrer os vazios, os subentendidos, a simplicidade, o arranjo dos títulos e subtítulos, os desenhos, o intertexto.

1. OSWALD E SEUS POEMAS: ASPECTOS ESTÉTICOS E INFLUÊNCIAS LITERÁRIAS

Oswald dá o primeiro grande passo para a libertação do verso brasileiro, instaurando uma sintaxe não-linear, cuja construção muitas vezes se baseava nas técnicas de montagem, na busca pelo equilíbrio e pela síntese – tônicas das vanguardas europeias. Do Cubismo, trouxe a técnica de recorte e colagem (montagem); do Futurismo, a sequência desordenada de elementos, palavras em liberdade, destruição da sintaxe habitual, o gosto pela velocidade, a valorização do espaço em branco – no *Primeiro caderno do aluno de poesia Oswald de Andrade*, de 1927, já se nota a exploração do espaço da página, em que os poemas dividem espaço com desenhos. Augusto de Campos destaca que, na edição original, alguns poemas curtos, ou “poemas-síntese”, como diria esse autor, “ocupam, cada qual, uma página, dando espaço à explosão e ao choque” (CAMPOS, 1992, p. 22).

Não bastasse a ruptura com a métrica e a rima (verso livre e branco, carregado de elementos prosaicos), um poema, como, por exemplo, “Longo da linha”, feito com apenas nove palavras rompia com um horizonte de leitura em que até mesmo o tempo/expectativa de compreensão da poesia se concretizava em um “espaço” maior:

longo da linha

Coqueiros
Aos dois
Aos três
Aos grupos
Altos
Baixos

(Roteiro das Minas. *Pau-Brasil*. ANDRADE, 1978, p. 137)

Nesse poema e em outros, Oswald justapõe as palavras como um *cameraman*, e aqui ele recria o momento de todo “longo da linha” em um poema curto puramente imagético. As palavras são fragmentos simulando o percurso do olho, o trajeto da linha. O poema parece ser criado com um mínimo de palavras que pudessem registrar esse momento, com a objetividade e frieza de uma câmera. Composição similar a essa acontece no poema “Nova Iguaçu”, em que os versos

são nomes próprios justapostos, sem auxílio de verbo, compondo um verdadeiro retrato de um novo Brasil:

nova iguaçu

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

(rp1. *Pau-Brasil*. ANDRADE, 1978, p. 108)

A metonímia se destaca como recurso recorrente nos poemas de Oswald, realçando e compondo uma obra – uma visão de mundo – fragmentária, o que favorece a “percepção de seres e coisas não em sua plenitude e totalidade, mas de segmentos, de partes, de fragmentos dos mesmos” (OLIVEIRA, 2002, p. 111).

Os poemas podem ser vistos como instantâneos da realidade brasileira (para usar uma rubrica da Fotografia⁴), sob um viés irônico-humorístico, em que a construção metonímica em consonância com a técnica de montagem era característica constante. No poema abaixo, o momento é tão fugaz que parece um verdadeiro instantâneo, realçando pela metonímia das “pernas” e “cabeças” uma (micro)realidade do país: o conflito, por exemplo, entre o negro (o capoeira) e o branco (o “sordado”). Além disso, o coloquialismo, expressivo nesse poema e em outros, singularizava muitas vezes o humor, fazendo parte do projeto modernista da representação/registro dos falares brasileiros.

o capoeira

– Qué apanhá sordado?
– O quê?
– Qué apanhá?
Pernas e cabeças na calçada.

(Poemas da Colonização. *Pau-Brasil*. ANDRADE, 1978, p. 94)

Esse e os demais “Poemas da colonização” são verdadeiros poemas-*flashes* que retomam de forma crítica e satírica a condição do negro-escravo no Brasil daquela época. Os poemas curtos dessa série se estruturam a partir de ligeiras narrativas (às vezes, apenas um rápido diálogo ou uma fala), e por isso poderiam ser vistos também como *microcontos*, cenas extremamente rápidas do cotidiano (dos negros):

medo da senhora

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

(Poemas da Colonização. *Pau-Brasil*. ANDRADE, 1978, p. 94)

cena

O canivete voou
E o negro comprado na cadeia
Estatelou de costas
E bateu coa cabeça na pedra

(Poemas da Colonização. *Pau-Brasil*. ANDRADE, 1978, p. 94)

Numa análise sucinta sobre essa série de poemas de Oswald, comenta a crítica Vera Lúcia de Oliveira:

Com grande capacidade empática e com breves, mas densas, pinceladas, o universo do escravo é eficazmente reconstituído, utilizando-se, para tal fim, também, o elemento lingüístico, o modo de falar e as transformações fonéticas que o africano introduziu no português falado (OLIVEIRA, 2002, p. 133-134).

Esses ‘instantâneos’ funcionam, em outro sentido, como testemunhos políticos de uma época, ou como quadros históricos. O fotógrafo Oswald, o *Operator*, como diria Barthes, busca pelo pequeno orifício da câmara pequenos ‘momentos’ ou *flashes* da realidade brasileira, que no âmbito da literatura se tornam poemas-*flashes*, pelos quais o poeta-fotógrafo consegue limitar, enquadrar e colocar “em perspectiva o que ele quer ‘captar’ (surpreender)” (BARTHES, 1984, p. 20-21).

Conforme assinalou o crítico Antonio Candido (2004, p. 14), naquela época Oswald já estava em contato com as técnicas da fotografia e do cinema, experiência essa que pode ter sido determinante para a produção de seus minicontos poéticos, os quais se assemelham, como já dito, aos *flashes* de uma câmera fotográfica, captando instantes do cotidiano e deixando no ar quase sempre um tom de ironia e humor:

bonde

O transatlântico mesclado
Dlendena e esguicha luz
Postretutas e famias sacolejam

(rp1. *Pau-Brasil*. ANDRADE, 1978, p. 106)

crônica

Era uma vez
o mundo

(As quatro gares. *Primeiro caderno*. ANDRADE, 1978, p. 160)

Mas esses *flashes* precisam ser percebidos de forma interligada, compondo um todo, numa combinação que favorece a constituição e ampliação de seu sentido: os poemas de Oswald “difícilmente se prestam a uma seleção sob o critério da peça antológica. Funcionam como poemas em série. Como partes menores de um bloco maior: o livro. O livro de ideogramas.” (CAMPOS, 1990, p. 35)

Nesse sentido, a busca e o gosto pela síntese parecem ter sido determinantes para a composição dos poemas curtos de Oswald. Nos poemas mais longos – tradicionais –, a produção de sentido, ou o efeito de sentido que intriga o leitor, se vale de mais elementos textuais (completando-se ou contrapondo-se) que criam um contexto para que o leitor desfrute do texto. Já nos poemas curtos, a produção de sentido pela escassez vocabular parece se valer mais do contexto gerado pelos títulos e subtítulos (do livro e das partes em que estão inseridos) e pela intertextualidade, sobretudo a paródia, num jogo constante de ironia e humor. Na leitura intertextual, há um choque entre dois elementos – o antigo e o novo, o passado e o presente, o habitual e o inusitado – que, em certo sentido, gera um contexto pelo qual o leitor chega ao efeito estético. Há, ainda, a correspondência (semiótica) entre os poemas e os desenhos em *Pau-Brasil* – ilustrados por Tarsila do Amaral – e no *Primeiro caderno* – com ilustrações do próprio poeta –, acrescentando ou encorpendo o contexto favorável ao sentido.

O crítico e poeta Haroldo de Campos destaca que o livro de poemas de Oswald “participa da natureza do livro de imagens, do álbum de figuras” (CAMPOS, 1990, p. 35). O crítico pontua que essa relação entre artes – literatura e pintura – foi uma das investidas das vanguardas que iria dissolver os limites e as fronteiras entre as artes (e artistas), culminando numa produção artística substancialmente semiótica – é o caso do Concretismo brasileiro. As imagens dos livros de poesia de Oswald se ligam ao processo informativo do texto, “fornecendo assim uma co-informação no nível visual, solidária à mensagem verbal desse mesmo texto” (CAMPOS, 1990, p. 36). Esse trecho citado faz parte da relação apontada por Haroldo entre o texto e as imagens nas histórias de *Alice*, de Lewis Carroll. Mas, em seguida, o crítico comenta: “O livro de poemas tal como o concebe Oswald – cuja imaginação visual o fez sempre um apaixonado da pintura [...] – integra-se nessa tradição, e, ao mesmo tempo, aponta decididamente para o futuro” (CAMPOS, 1990, p. 36).

Assim como nos poemas de Oswald, a síntese também é uma característica dos desenhos tanto do próprio autor quanto dos de Tarsila. O traço metonímico – que sugere a leitura *pela* síntese, a parte pelo todo –, o traço simples e ingênuo, são também traços dos poemas. No desenho que abre a série “Roteiro de Minas”, as montanhas e as araucárias, ‘esboçadas’ com simples e singelos contornos de linhas, remetem metonimicamente a um todo – Minas Gerais.

Figura 1 - Roteiro das Minas - Tarsila do Amaral (1925)



Fonte: Andrade (1990)

Ana Paula Cardoso, em sua dissertação *Fotografias verbais e diálogos entre artes: Pau Brasil, Feuilles de Route e desenhos de Tarsila*, apesar de não fazer diretamente a relação da síntese nos poemas e nos desenhos, destaca essa marca no desenho da série “Poemas da Colonização”:

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 compõe a paisagem. Ao fundo, a sede da fazenda. A imagem singela é obtida pela economia de linhas e pela síntese da informação visual. (CARDOSO, 2006, p. 108).

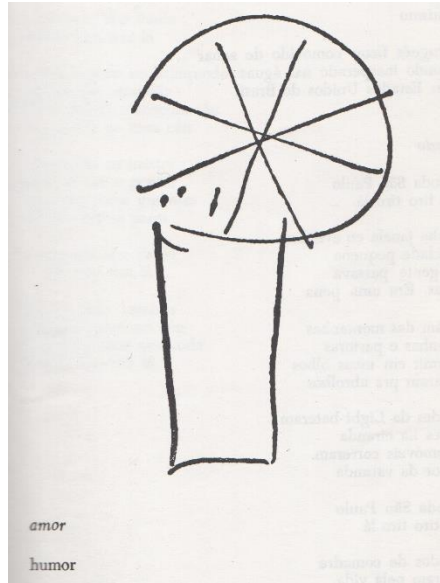
Figura 2 - Poemas da Colonização - Tarsila do Amaral (1925)



Fonte: Andrade (1990)

E mesmo nos desenhos de Oswald, em que o traço ingênuo – infantil – é ainda mais marcante:

Figura 3 - Amor - Oswald de Andrade (1927)



Fonte: Andrade (1978)

1.1 PRODUÇÃO DE SENTIDO PELA SÍNTESE: INTERTEXTUALIDADE, IRONIA E HUMOR

Retomando a questão da intertextualidade, ao parodiar uma oração popular, o poema “Escapulário”, ao mesmo tempo que se contrapõe ao hipotexto⁵ – choque especialmente maior porque se trata de um texto sacro –, absorve dele, por exemplo, a atmosfera divina e sagrada.

escapulário

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

(por ocasião da descoberta do Brasil. *Pau-Brasil*. ANDRADE, 1978, p.75)

O sentido desse poema curto está inteiramente ligado à tensão intertextual. A poesia é aqui o “pão nosso de cada dia” para o poeta – o alimento do cotidiano. Ela dialoga com a exuberância da natureza brasileira, representada pelo Pão de Açúcar, e com a religião (católica), representada pela alusão à oração “Pai Nosso” – tem-se, por fim, um poema curto numa dimensão histórica, religiosa e metalinguística (OTTONI, 2006). Nesse poema “(re)escreve-se um outro texto e (re)lê-se a sua literalidade. Não se trata propriamente de tomá-lo em sua letra, mas de se admitir sua forma, para nela inscrever-se outra ordem de letra, outra ordem possível de leitura” (MENDONÇA; SÁ, 1983, p. 49).

Outro exemplo é o poema “Vício na fala”. Nele, a verve paródica joga com a história brasileira e o academicismo, em que o poeta se apropria do discurso de

um certo J.M.P.S – “náufrago português de quem, na verdade, pouco se sabe” (OLIVEIRA, 2002, p. 131) –, sendo o último verso a marca expressa da ironia:

vício na fala

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

(J.M.P.S. *Pau-Brasil*. ANDRADE, 1978, p. 89)

Nesse sentido, a paródia é o recurso pelo qual o poeta se vale para alterar ou inverter o significado do hipotexto, alcançando uma poesia crítica de caráter sócio-histórico e metalinguístico. A tomada parodística da *Carta* de Caminha no poema “As meninas da gare” mostra um outro lado da história, agora em relação ao homem europeu em contato com a mulher indígena:

as meninas da gare

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

(Pero Vaz Caminha. *Pau-Brasil*. ANDRADE, 1978, p. 80)

Vera Lúcia de Oliveira destaca como se dá o diálogo entre os textos e suas épocas, nesse poema, e como essa relação intertextual promove uma nova leitura da realidade nacional:

A escrita intertextual tem por intenção, aqui, desmascarar a malícia implícita no primeiro texto. A aproximação-confronto entre os dois momentos históricos distintos é pertinente, e o efeito de estranhamento que determina desautomatiza uma percepção alienante da realidade, radicada no tempo, como são radicados os modelos e valores que a promovem. (OLIVEIRA, 2002, p. 125)

Juntamente com a paródia – e o humor –, a ironia é também elemento-chave para que os poemas ampliem seus significados a partir de sua concisão lexical. Basta, às vezes, ao poeta, ‘recortar’ a fala (frase) de um personagem histórico, fragmentá-la em versos aparentemente aleatórios, mantendo sua forma coloquial, e assim se tem um poema-conto curto, cujo tom irônico cria a tensão favorável ao entendimento do texto. O resultado é uma ‘fotografia’ verbal de um Brasil colônia em que a questão do poder pelas terras brasileiras se vê problematizada.

senhor feudal

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

(Poemas da Colonização. *Pau-Brasil*. ANDRADE, 1978, p. 94)

A produção de sentido pela síntese se vale, portanto, de uma tensão de opostos em que a imaginação do leitor (e seu horizonte de expectativa) tem papel fundamental para fazer o diálogo entre os textos, entre o jogo de ironia e humor. *Síntese*, em seu sentido literal, dicionarizado, significa “método, processo ou operação que consiste em reunir elementos diferentes, concretos ou abstratos, e fundi-los num todo coerente”⁶. Seguindo as trilhas dessa definição e ampliando seu sentido para a análise dos poemas curtos de Oswald, pode-se entender que a fusão dos elementos diferentes parte, muitas vezes, do diálogo intertextual presente em boa parte da obra do autor. Quanto à estrutura, à forma, a ruptura – a *fusão dos elementos* – é estabelecida com as tradições anteriores desde a violação da métrica, da seleção vocabular e da rima, passando pela parodização dos discursos institucionalizados⁷, dos gêneros literários⁸, e culminando na dissolução da diferença entre prosa e poesia, na problematização do próprio conceito de poesia. O antigo e o novo, a radicalidade do moderno diante do tradicional, são elementos que se combatem e se completam no instante da interpretação do poema.

Quanto ao tema, a história do Brasil e sua cultura, por exemplo, são vistas com novos óculos pelo jogo paródico e irônico dos elementos e figuras nacionais (o indígena, o europeu, o negro). Oswald retoma a história do país por meio de recortes e montagens de frases prontas da literatura quinhentista e das crônicas de viagens, bem como do estilo acadêmico produzido no Brasil colonial e pós-colonial, propondo, pela síntese, uma nova leitura desses elementos nacionais, vistos agora de modo cômico e sarcástico. E, aqui, aparece mais um traço das vanguardas europeias na poesia de Oswald, o *ready-made* dadaísta. Haroldo de Campos destaca essa característica:

Daí a importância que tem, para o poeta, o *ready made* lingüístico: a frase pré-moldada do repertório colonial ou da prateleira literária, dos rituais quotidianos, dos anúncios, da cultura codificada em almanaques. “A riqueza dos bailes e das frases-feitas”, como está no “Manifesto Pau-Brasil”. O *ready made* contém em si, ao mesmo tempo, elementos de destruição e de construção, de desordem e de nova ordem. (CAMPOS, 1990, p. 25)

Embora o Dadaísmo defendesse uma arte pautada na desordem, no aleatório, no automatismo psíquico, valorizando a seleção e combinação por acaso, Mário Chamie destaca que há um “instinto perfeccionista” em Oswald, que é um tanto paradoxal tendo em vista o teor de simplicidade e espontaneidade quase automáticas de seus poemas, mas que se explica porque é muito “mais difícil conseguir uma estrutura de linguagem ágil e transparente a partir de elementos lingüísticos da fala corriqueira, coloquial e de gíria, do que conseguir um equilíbrio

formal a partir de uma fraseologia culta abonada pela tradição literária” (CHAMIE, 1976, *apud* OLIVEIRA, 2002, p. 90).

O poema “Primeiro chá” é um exemplo de composição por recorte e colagem, jogando com o sentido original da *Carta* de Pero Vaz de Caminha:

primeiro chá

Depois de dançarem
Diogo Dias
Fez o salto real

(Pero Vaz Caminha. *Pau-Brasil*. ANDRADE, 1978, p. 80)

O trecho aparece na *Carta* desta forma:

Passou-se então para a outra banda do rio *Diogo Dias*, que fora almoxarife de Sacavém, o qual é homem gracioso e de prazer. E levou consigo um gaiteiro nosso com sua gaita. E meteu-se a dançar com eles, tomando-os pelas mãos; e eles folgavam e riam e andavam com ele muito bem ao som da gaita. *Depois de dançarem fez ali muitas voltas ligeiras, andando no chão, e salto real*, de que se eles espantavam e riam e folgavam muito. (CAMINHA, 1963, grifo nosso)

Oswald remonta ao ano de 1500 com uma carga de ironia sobre a relação de Diogo Dias com os indígenas. A ingenuidade do texto de partida cede lugar a uma retomada satírica, promovendo nova leitura dos primeiros momentos da história pátria. O poema-síntese de apenas três versos se torna altamente sugestivo a partir do diálogo intertextual:

Inserir a expressão [“salto real”] no contexto da poesia *Pau-brasil* é inscrevê-la num complexo jogo de assédio, em que o invasor centraliza na ação dispersa da dança o seu passo decisivo na catequese, um ato intencional que neutraliza a gratuidade da alegria indígena. (SANTOS, 2009, p. 337)

Mário Chamie, em *Caminhos da Carta*, faz uma análise detalhada desse poema, mostrando como ele alcança um poder bastante sugestivo de sentido a partir de uma leitura palimpséstica e antropológica (inclusive antropofágica). Analisando primeiramente o título do poema, Chamie comenta:

Irônica e corrosivamente, Oswald vê no chá o emblema comum da convivência civilizada e cortês entre dominador e dominado, em seus instantes intervalares de confraternização. [...] a denominação de “primeiro chá” nos alerta sobre os muitos outros momentos intermediários que ocorrerão, reunindo colonizador e colonizado, ao longo da “História do Brasil”, desde a Colônia até após a Independência (CHAMIE, 2002, p. 208-209).

Atendo-se, em seguida, à expressão “salto real”, diz o autor:

Preservada a expressão no corpo intacto do discurso apropriador, ela significa uma coisa. Encarada a expressão fora desse corpo e em sua

autonomia de poema pau-brasil, ela sinaliza resultados transgressores (CHAMIE, 2002, p. 209)

A alteração do trecho da carta é mínima, na aparência, mas radical na substância. Oswald [...] encurta drasticamente a distância entre o verbo *fazer* e a expressão “salto real”, sem artigo determinativo.

[o “salto”] é o assalto “real” [cultural e histórico], após terem os indígenas [...] dançado, entre o espanto e a “esquiveza”. (CHAMIE, 2002, p. 211)

Num outro sentido, o poeta desconstrói, ou reconstrói, a figura de Diogo Dias, que na *Carta* é descrito como “homem gracioso e de prazer”. O poema dá margem também a uma leitura do ponto de vista sexual:

A ironia vem pelo título: ‘primeiro chá’ leva-nos a crer que este foi o primeiro intercuro físico que se deu entre portugueses e as índias. O ‘salto real’ ganha aqui uma malícia típica em Oswald. O poeta foi além de copiar ou resumir Caminha e recontá-lo em forma de poema, deu sim um outro sentido ao escrito original. Neste caso, um sentido bem sexual, bem revelador da concupiscência marcante das nossas origens. (CUNHA, 2007)

À técnica do *ready-made*, do recorte e da montagem, da parataxe, junta-se a questão da velocidade na arte, na comunicação. Aliás, a velocidade, como já visto, era uma das obsessões do Futurismo, representada pelo advento das tecnologias – máquinas, aviões, automóvel, telegrama etc. Os poemas de Oswald, em sua celeridade, já absorviam essa característica marcante do século XX, e não à toa ‘jogavam’ com os gêneros emergentes como o rádio, a televisão, o cinema, a propaganda, o anúncio e o texto jornalístico. Décio Pignatari, vendo Oswald como um dos precursores da Poesia Concreta, destaca o modo como os poemas oswaldianos sinalizavam desde então características daquilo que os concretistas defenderiam como “arte geral de linguagem, propaganda, imprensa, rádio, televisão, cinema. uma arte popular. a importância do olho numa comunicação mais rápida: desde os anúncios luminosos até as histórias em quadrinhos, a necessidade do movimento”⁹ (PIGNATARI *apud* MENDONÇA; SÁ, 1983, p. 37).

O crítico Benedito Nunes faz a mesma associação de Oswald com os adventos do novo século, exaltados e assimilados pelas vanguardas. Para isso, ele resgata a figura marcante do escritor suíço de expressão francesa Blaise Cendrars nos rumos do Modernismo brasileiro:

Segundo afirmava o poeta francês [Cendrars], o estilo novo da poesia, aberto às novas formas da linguagem e da comunicação, sensível ao cartaz e ao anúncio, ao cinema e ao jornal luminoso, não podia prescindir nem da colaboração dos engenheiros nem da análise lingüística. (NUNES, 1979, p. 30)

A ausência de pontuação da poesia de Oswald – o que, em muitos casos, torna o curto ainda mais curto, porque não pausa a leitura –, bem como a utilização da ordem direta da frase, são aspirações do Futurismo, cujo manifesto foi importado para o Brasil por Oswald, em 1912, quando da sua primeira viagem à Europa (OLIVEIRA, 2002, p. 68). O manifesto assevera: “nada de pontuação”. Dispensando

a pontuação – a qual, até então, ajudava a compor o ritmo de leitura em poesia, representando as pausas da fala –, o poeta busca esse ritmo na distribuição do texto em versos, quebrando a cadência natural das frases, acelerando e desacelerando a leitura, alcançando com isso efeitos de sentido. No poema abaixo, nem tão curto, a quebra dos versos é contundente:

história pátria

Lá vai uma barquinha carregada de
Aventureiros
Lá vai uma barquinha carregada de
Bacharéis
Lá vai uma barquinha carregada de
Cruzes de Cristo
[...]

(As quatro gares. *Primeiro caderno*. ANDRADE, 1978, p. 161)

E o mesmo acontece nos mais curtos,

infância

O camisolão
O jarro
O passarinho
O oceano
A visita na casa que a gente sentava no sofá

(As quatro gares. *Primeiro caderno*. ANDRADE, 1978, p. 160)

1.2 OSWALD E BLAISE CENDRARS: CONFLUÊNCIAS

Levando em conta todas essas características apontadas até aqui quanto aos poemas curtos de Oswald, pode-se também fazer uma análise do ponto de vista da influência (literária) exercida sobre o poeta. Retoma-se, para isso, Blaise Cendrars, escritor com quem Oswald manteve estreitos laços de convívio. Seria possível, portanto, encontrar nele a fonte inspiradora de Oswald? Antes de escrever os seus, teria o poeta brasileiro entrado em contato com os poemas curtos de Blaise Cendrars, publicados entre 1924 e 1929?¹⁰ A questão da influência entre esses dois autores é um tanto polêmica, mas estudiosos como Haroldo de Campos (1991) e Vera Lúcia de Oliveira (2002) sinalizam que o contato entre eles marcou a obra dos dois – tanto na prosa quanto na poesia –, e que, em 1924, eles trocavam textos literários.

Apesar de Oswald ter conhecido pessoalmente Cendrars somente em 1923, o escritor franco-suíço já era conhecido no Brasil e teria influenciado escritores como Mário de Andrade e Manuel Bandeira. No entanto, Haroldo de Campos ressalta que o prefácio de Paulo Prado que seria publicado em *Pau-Brasil*, em 1925, data de maio de 1924, gerando dúvida se Oswald conhecera antes disso os poemas curtos de Cendrars publicados a partir de 1924.

Aracy A. Amaral, entretanto, em um estudo aprofundado sobre a relação de Cendrars com o Brasil, argumenta que a obra do poeta europeu entrava em nosso

país mesmo antes das publicações de Oswald, e que ele já havia publicado, em 1919, *Dix-neuf poèmes élastiques* – poemas curtos escritos, em sua maioria, entre 1913 e 1914 (AMARAL, 1997, p. 93), apresentando em sua composição características de montagens, síntese, “concatenação de pedaços de enunciados arbitrariamente ligados em seqüência” (MACHADO, 2010, p. 10). Essas são características que estariam presentes nas produções de Oswald. Além disso, Amaral pontua, inclusive, que se o poeta brasileiro “conhecia Cendrars através de sua obra que chegava ao Brasil antes mesmo da semana de 22, o mesmo se poderia dizer de todos os demais modernistas” (AMARAL, 1997, p. 21). Assim considerando, o crítico afirma que houve grande influência de Cendrars sobre Oswald, e que o inverso não seria tão verdadeiro, já que Cendrars apresenta em sua obra influência mais propriamente do Brasil (de seu contato com o Brasil) do que dos brasileiros (cf. AMARAL, 1997, p. 99).

[...] parece bem claro hoje que, mais que uma influência, Cendrars foi um mestre para Oswald: desde sua orientação colocando-o em contato com a vanguarda literária parisiense [...] como transmitindo-lhe sua vivência intensa com o mundo das artes plásticas (AMARAL, 1997, p. 93)

Acreditamos mesmo que Oswald foi sensível a todos os recursos de apelo aos sentidos utilizados usualmente por Cendrars, fossem eles sonoros, visuais, e mesmo táteis, no sentido da imagem plástica tridimensional, expressa num poema de fevereiro de 1914, “*Sur la robe elle a un corps*”:

Sur la robe elle a un corps

Tout ce qui fuit, saille avance dans la profondeur
Les étoiles creusent le ciel
Les couleurs déshabillent
Sur la robe elle a un corps

(AMARAL, 1997, p. 97)

A poesia de Cendrars já trazia, portanto, muitas características que abundariam na obra de Oswald, como a técnica de montagem e colagem, a apropriação de discursos (jornalísticos), a simplicidade e espontaneidade da língua cotidiana: “A inclusão de títulos de jornais, nomes de casas, números, todas essas ‘colagens’ literárias [...] constantes na poesia de Cendrars [...] surgiram na poesia de Oswald” (AMARAL, 1997, p. 101). Além disso, Amaral também considera que a abolição de pontuação em Cendrars foi “digerida de imediato por Oswald”, bem como “a utilização de números como colagem cubista, elemento gráfico acrescentado ao poema como parte integrante, enriquecedora tanto do ponto de vista visual como sonoro” (AMARAL, 1997, p. 97).

Se Oswald teve mesmo influência da obra de Cendrars – e é o que parece –, essa influência se deu, sobretudo, mediante o ‘apego’ pela síntese – pelos poemas curtos –, como sugere Haroldo de Campos:

Não propriamente do que há nessa poesia [de Cendrars] de hausto longo, de andadura retórica [...] mas, antes, das peças curtas, rápidas, tipo haicai, de assunto exótico, que o poeta suíço começara a publicar em 1922 (“*Les Grands Fêtiches*”, revista *Disque Vert*, Bruxelas, nº 1) e

que continuam a aparecer nas seções “Îles” e “Menus”, de *Kodak*, livro que sai em Paris em 1924. (CAMPOS, 1990, p. 32)

Como exemplo, tem-se abaixo o “Les grands fétiches. IV”, publicado em 1916:

Les grands fétiches. IV

L’envie t’a rongé le menton
Tu te dresses
La convoitise te pipe
Ce qui te manque du visage
Te rends géométrique
Arborescent
Adolescent

(CENDRARS *apud* CAMPOS, 1990, p. 32)

Além desses citados por Haroldo de Campos, os poemas curtos são expressivos também em *Feuilles de route* (1924). Dentre os mais sintéticos têm-se:

Dimanche

Il fait dimanche sur l’eau
Il fait chaud
Je suis dans ma cabine enfermé comme dans du beurre
fondant

(CENDRARS, 1947, p. 36)

Oiseaux

Les rochers guaneux sont remplis d’oiseaux

(CENDRARS, 1947, p. 88)

Podomètre

Quand ont fait les cent pas sur le pont...

(CENDRARS, 1947, p. 90)

Tais poemas lembram, em sua simplicidade e comicidade, alguns poemas de Oswald, como “3 de maio”, “Fazenda”, “Velhice”.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As considerações expostas até aqui sustentam-se em uma análise dos poemas curtos de Oswald levando em conta a relação intertextual, aliada à ironia e ao humor, em que o poeta procura intencionalmente romper com as estruturas tradicionais e satirizar os temas literários anteriores – dentre os quais a história e identidade do Brasil. O diálogo com a Fotografia permitiu perceber os poemas curtos como instantâneos da realidade brasileira, captando momentos simples do

cotidiano, paisagens, falas do dia a dia, 'causos', coloquialismos – detalhes da vida e da cultura brasileira.

O contato com as vanguardas europeias leva o poeta a investir em técnicas como a de montagem, o *ready-made*, a abolição da pontuação (velocidade), e a parataxe. Além disso, a relação entre poemas e desenhos, por sua vez, mostrou que há uma interação comunicativa entre eles: seria cabível dizer que eles se complementam em sua própria existência sintética. Foram apontados, ademais, os traços da síntese (ou de uma criação pela síntese) também nos desenhos: os traços e linhas simples, o contorno infantil. Por fim, fez-se uma breve análise comparativa entre Cendrars e Oswald, em que se pôde notar uma possível influência daquele sobre este; mas, de todo modo, é na obra de Oswald que a síntese se apresenta de forma mais enfática.

Naquela época, talvez Oswald não soubesse que seus poemas-minuto e sua obsessão pela síntese se tornariam referência para vários poetas do século XX – em especial, na Poesia Marginal –, culminando, inclusive, numa tendência que se alastraria até os dias atuais, em que se vê uma diversidade significativa de produções de poemas e contos curtos. Os poemas-minuto lançados por Oswald e as primeiras investidas no haicai foram, portanto, momentos iniciais de uma poesia que teria como característica essencial a brevidade, sendo intensamente produzida, sobremaneira, a partir da década de 1970.

Considerado tendência literária contemporânea, o poema curto percorreu um caminho em que sua produção se avolumou paulatinamente desde o Modernismo de 22, com Oswald de Andrade, até se consolidar numa tendência amplamente praticada por vários poetas, sobretudo, a partir da década de 1970. Constatou-se que Oswald foi o primeiro poeta de destaque que fez do poema curto uma marca característica de sua poética, mostrando estar consciente e preocupado quanto ao trabalho da síntese na literatura.

The short poem of Oswald de Andrade: appearance of a tendency of the contemporary Brazilian literature

ABSTRACT

Taking into consideration the new tendencies of Brazilian literature of the 20th century unchained by the Modernist movement of 1922 and intensified by processes in experimentalism spread out from the decade of 1950, this article aims at the study the appearance of one of these tendencies in particular: the search for brevity, to be more specific, the search for the short poem in its multiple possibilities concerning synthesis. Starting from the proposition that Oswald de Andrade was the first notorious poet dedicated to the short poem, we try to analyze how the poems of this poet appear and which characteristics and aesthetic and contextual implications stand out in the appearance of this tendency. Thus, the methodology consisted in reading and analyzing both his works and critics of his literature, as well as the collection of bibliographic and historical data. It was found that Oswald is in fact the forerunner of a series of writers who would also dedicate themselves to the brief forms of literature, especially in poetry, throughout the twentieth century, until these brief forms of literature consolidated in an expressive tendency of contemporary Brazilian literature, From the 1970s, a period in which the production of short poems had not been so voluminous. It was also evidenced that the poems of Oswald, in search of the textual synthesis, are characterized mainly by the intertextual relation, allied to the irony and the humor.

KEYWORDS: Short poem. Oswald de Andrade. Synthesis.

NOTAS

¹ Artigo elaborado a partir da dissertação *O poema curto na literatura brasileira: um percurso pelo século XX* (PUC Minas, 2011), fomentada pela Fapemig.

² As citações dos poemas de Oswald de Andrade neste artigo foram retiradas das *Poesias reunidas* (1978). Optou-se por manter alguns aspectos formais, como o uso de iniciais maiúsculas ou minúsculas nos títulos e inícios de verso. Após cada citação, vem intencionalmente mencionada entre parêntesis a série ou seção do poema, quando houver, seguida do título do livro, pois esses dados são relevantes para o que se discute no texto.

³ O termo *minuto* é empregado, já em 1924, por Paulo Prado, no prefácio ao livro de poesias *Pau-Brasil: "Obter, em comprimidos, minutos de poesia"* (ANDRADE, 1971, p. 70).

⁴ *Instantâneo*: "fotografia informal, batida sem tripé e com um tempo de abertura do diafragma extremamente breve" (HOUAISS, 2009)

⁵ Gérard Genette, em *Palimpsestos*, denomina *hipotexto* como "texto de origem", em relação a um outro texto – *hipertexto* –, que do primeiro se derivou (GENETTE, 2010, p. 18).

⁶ Esta é a primeira acepção para o vocábulo (HOUAISS, 2009).

⁷ Um exemplo é o poema "Maturidade", da série "As quatro gares", de *Primeiro caderno*.

⁸ O poeta parodia as crônicas dos viajantes em alguns poemas de "História do Brasil", em *Pau-Brasil*.

⁹ Nesta citação, foram mantidas as iniciais minúsculas no início dos períodos, pois se trata de questão estilística.

¹⁰ São os livros *Feuilles de route*, *Sud-Américaines* e *Poèmes divers*.

REFERÊNCIAS

AMARAL, A. A. **Blaise Cendrars no Brasil e os modernistas**. 2. ed. rev. e ampl. São Paulo: Ed. 34, 1997.

ANDRADE, C. D. Notícias literárias. **Minas Gerais**, 8 abr. 1951. Disponível em: <http://www.nacionalnet.com.br/cultura/angela/textos/drummond.html>. Acesso em: jan. 2011.

ANDRADE, O. **Memórias sentimentais de João Miramar**. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.

_____. **Pau-Brasil**. 3. ed. São Paulo: Globo, 1990.

_____. **Poesias reunidas**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971. Disponível em: https://monoskop.org/images/3/39/Oswald-de-andrade-Obras_Completas-vol7.pdf. Acesso em: maio 2020.

_____. **Poesias reunidas**. 5. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

BARTHES, R. **A câmara clara**: nota sobre a fotografia. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

_____. **O rumor da língua**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

CAMINHA, P. V. **Carta a El Rei D. Manuel**. São Paulo: Dominus, 1963. Disponível em: <http://www.literaturabrasileira.ufsc.br/arquivos/texto/0006-02136.html>. Acesso em: 19 out. 2010.

CAMPOS, A. Do epigrama ao ideograma. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 16 dez. 1967.

_____. **Poesia de ponta-cabeça**. 2009. Disponível em: epifenomenos.blogspot.com/2009/08/Oswald-livro-livre.html. Acesso em: 14 dez. 2010.

_____. Poesia de ponta-cabeça. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 08 fev. 1992. Caderno de Letras, p. 22. (Versão revista de “Oswald livre livre”).

CAMPOS, H. **Ideograma**: lógica, poesia, linguagem. São Paulo: Cultrix, 1986.

_____. Uma poética da radicalidade. In: ANDRADE, Oswald de. **Pau-Brasil**. 3. ed. São Paulo: Globo, 1990. p. 7-53.

CANDIDO, A. Estouro e libertação. In: CANDIDO, Antonio. **Brigada ligeira**. 3. ed. rev. pelo autor. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2004.

CARDOSO, A. P. **Fotografias verbais e diálogos entre artes**: Pau Brasil, Feuilles de Route e desenhos de Tarsila. 2006. 133 f. Dissertação (Mestre em

Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo.

CENDRARS, B. **Au coeur du monde**: poesies completes: 1924-1929; precede de Feuilles de route, Sud-americanes, Poemes divers. Paris: Gallimard, c1947.

CUNHA, R. **Poeticidades e outras falas**. 2007. Disponível em: <http://www.blocosonline.com.br/literatura/prosa/colunistas/rcunha/rc0047.htm>. Acesso em: 19 out. 2010.

GENETTE, G. **Palimpsestos**: a literatura de segunda mão. Belo Horizonte: Edições Viva Voz – UFMG, 2010.

HOUAISS, A. **Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa 3.0**. São Paulo: Objetiva, 2009.

MENDONÇA, A. S. L.; SÁ, Á. **Poesia de vanguarda no Brasil**: de Oswald de Andrade ao poema visual. Rio de Janeiro: Antares, 1983.

NUNES, B. **Oswald canibal**. São Paulo: Perspectiva, 1979.

OLIVEIRA, V. L. **Poesia, mito e história no Modernismo brasileiro**. São Paulo: Editora Unesp; Blumenau, SC: FURB, 2002.

PERRONE, Charles. Pau-Brasil, Antropofagia, Tropicalismo e Afins - O legado modernista de Oswald de Andrade na poesia e canção brasileiras dos anos 60/80. In: JACKSON, K. David. **One Hundred Years of Invention: Oswald de Andrade and the Modern Tradition in Latin American Literature**. Austin: Abaporu Press, 1992. Disponível em: http://tropicalia.uol.com.br/site/internas/leituras_gg_antropofagia3.php. Acesso em: 20 nov. 2010.

SANTOS, L. A. O. **O percurso da indianidade na literatura brasileira**: matizes da figuração. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2009. Disponível em: <http://www.scribd.com/doc/28985011/Percurso-Da-Indianidade-Na-Literatura-Brasileira>. Acesso em: 19 out. 2010.

Recebido: 09 out. 2017

Aprovado: 13 jun. 2020

DOI: 10.3895/rl.v22n37.7162

Como citar: FREITAS, Anderson de Moura. O poema curto de Oswald de Andrade: surgimento de uma tendência da literatura brasileira contemporânea. *R. Letras*, Curitiba, v. 22, n. 37, p. 82-102, jan./jun. 2020. Disponível em: <<https://periodicos.utfpr.edu.br/rl>>. Acesso em: XXX.

Direito autoral: Este artigo está licenciado sob os termos da Licença Creative Commons-Atribuição 4.0 Internacional.

