



miguilim

VOLUME 13, NÚMERO 2 | MAIO-AGO 2024

POESIA DE POSSE CONTRA A PROPRIEDADE: OS READY-MADES DE OSWALD DE ANDRADE E BLAISE CENDRARS



THE POETRY OF POSSESSION AGAINST PROPERTY: THE READY-MADES OF OSWALD DE ANDRADE AND BLAISE CENDRARS

Natalia Aparecida Bisio de ARAUJO
Universidade Federal de Uberlândia

RESUMO | INDEXAÇÃO | TEXTO | REFERÊNCIAS | CITAR ESTE ARTIGO | AUTORIA
RECEBIDO EM 14/11/2023 • APROVADO EM 23/07/2024
DOI: <https://doi.org/10.47295/mgren.v13i2.1350>

Resumo

Este trabalho tem como objetivo analisar os diálogos entre as obras de Oswald de Andrade e Blaise Cendrars por meio do recurso da colagem e do ready-made, partindo do método vanguardista até a versão Antropofágica. Sabe-se que a primeira fase do Modernismo brasileiro foi marcada pela articulação com as correntes das Vanguardas Europeias. Em tal contexto, avaliaremos a hipótese de que Oswald de Andrade tenha “deglutido” a estética de Blaise Cendrars, criando um elo de ligação entre as tendências estrangeiras e o projeto artístico modernista. Para a análise comparada das relações estéticas entre o poeta brasileiro e o vanguardista, consideraremos as obras *Documentaires*, *Feuilles de Route*, *Dix-neuf poèmes élastiques* e *Pau-Brasil*. Como embasamento teórico, serão considerados os estudos sobre a estética vanguardista e modernista.

Abstract

This paper aims to analyze the dialogues between the works of Oswald de Andrade and Blaise Cendrars through the use of collage and ready-made, starting from the avant-garde method to the Antropofagia version. The first phase of Brazilian Modernism was marked by articulation with European Vanguard currents. We will examine the hypothesis that Oswald de Andrade 'swallowed' the aesthetics of Blaise Cendrars, creating a link between foreign trends and the modernist artistic project. For the comparative analysis of the aesthetic relations between the Brazilian poet and the avant-garde poet, we will consider the works *Documentaires*, *Feuilles de Route*, *Dix-neuf poèmes élastiques* and *Pau-Brasil*. For theoretical purposes, studies of avant-garde and modernist aesthetics will be considered.

Entradas para indexação

Palavras-chave: Modernismo. Vanguardas. Poesia.

Keywords: Modernism. Avant-garde. Poetry.

Texto integral

Décio Pignatari (2004), descrevendo a genealogia da poesia revolucionária e “anti-literária” brasileira, situará Oswald de Andrade, “o primeiro antipoeta das Américas”, no “marco zero”, a base de tais reivindicações. A obra do modernista, que procurava estabelecer por meio da linguagem uma oposição ao sistema vigente de administração da cultura, é classificada como uma “poesia de posse contra a propriedade” (Pignatari, 2004, p.124). O Oswald antropófago apossava-se de textos de outros escritores ou de outros contextos, fora da literatura, criando sua poesia *ready-made*.

Essa prática é em si uma “devoção” de outro “canibal”, também deglutido pelo modernista: o poeta Blaise Cendrars. Oswald era amigo próximo do vanguardista nos anos 20, compartilhando com ele a vida agitada do meio artístico de Paris e a empolgação pela “redescoberta” do Brasil, na viagem pelo interior do país realizada pela caravana modernista (Amaral, 2010). Além das afinidades pessoais, é possível observar relações estéticas entre a poesia de Cendrars e a de Oswald de Andrade, que se correspondem pela linguagem concisa, primitiva e de depurações formais. O brasileiro manteve diálogo próximo com obras do vanguardista, onde colheu procedimentos de escrita. Dentre eles está a colagem e o *ready-made*. A partir da prática da pintura, onde a colagem havia se iniciado, Cendrars insere fragmentos de textos e de materiais estranhos à poesia, como panfletos, mapas e excertos de prosa. Também aprendeu com os dadaístas o *ready-made*: se Duchamp havia elevado à categoria de obra de arte produtos industriais, com uma finalidade prática e não artística, Cendrars recorta excertos de textos fora do campo poético ou mesmo literário e os transforma em poesia. Os dois métodos, a colagem e o *ready-made*, colocavam em questão a própria representatividade do signo poético e a estabilidade do gênero.

Essas duas técnicas de escrita encontram em *Documentaires* (1924) o maior exemplo dentro da obra de Cendrars. O livro havia sido publicado anteriormente com o título da empresa *Kodak*, que popularizou as máquinas fotográficas para

amadores. A Kodak, porém, opôs-se ao emprego do título e exigiu a modificação nas edições seguintes. Por conta desse contratempo, o poeta decide renomear o livro com o subtítulo da primeira impressão, *Documentaires*. Segundo Cendrars (2001, p. 384), o título *Kodak* fazia referência a um “novo gênero”, que ele intitulava “fotografias verbais”: tratava-se de um tipo de reprodução fiel de imagens por meio da linguagem (Araujo, 2017, p. 89). Em entrevista, Cendrars afirma: “[...] [*les photographies verbales viennent*] de ce que j’avais sous les yeux, de ce que je pensais, de ce que je devinais, du verbe”¹ (Cendrars, 2006, p.19). Relacionada à poesia de viagens, o tema predileto de Cendrars, a obra faz uma espécie de documentário da América do Norte, mais especificamente dos Estados Unidos e do Canadá, descrevendo as características de suas paisagens, de sua cultura e de seu povo (Araujo, 2017, p. 89). Com isso, como os títulos *Kodak* e *Documentaires* sugerem, a obra criava uma aproximação ao gênero cinematográfico, valendo-se inclusive da ideia de “montagem” (Araujo, 2017).

Além dessa técnica inovadora, todos os poemas de *Documentaires* foram retirados de excertos de duas obras: do romance *Le Mystérieux Docteur Cornélius* (1912), de Gustave Le Rouge, e dos relatos de viagem do caçador Maurice Calmeyn em *Au Congo Belge* (1912). Tratava-se do maior exemplo de “poesia de posse conta a propriedade”: apropriação de textos de outrem, ultrapassando os limites da autoria. O ponto alto desse experimento vanguardista é que ele passou anos sem sequer ser percebido pela crítica. Em 1945, Cendrars comenta, em *Homme Foudroyé*, a lembrança de Gustave Le Rouge e revela que muitos de seus poemas foram “talhados a tesouradas” de uma obra do amigo, sugerindo, em seguida, que cometeu uma “fraude poética”: “*Avis aux chercheurs et aux curieux! Pour l’instant je ne puis pas dire davantage [...] à cause de l’éditeur qui serait mortifié d’apprendre avoir publié à son issue ma supercherie poétique*”² (Cendrars, 1945, p.186).

Apesar dessa declaração, passarão aproximadamente vinte anos até o estudioso Francis Lacassin escrever sobre os 50 poemas de *Documentaires* “copiados” de excertos do *Mystérieux Docteur Cornélius* (Araujo, 2018, p. 33). Em 1977, Yvette Bozon-Scalzitti constata que as seções “Fleuve” e “Chasse à l’éléphant”, contabilizando 13 poemas, igualmente foram recortadas de *Au Congo Belge* (Araujo, 2018, p. 34). Com isso, contados os 13 poemas retirados de Calmeyn e os 50 de Le Rouge, os 63 poemas de *Documentaires*, a totalidade da obra, são excertos de outros livros. Cendrars “fotografa” trechos das duas obras e aplica à sua colagem algumas mudanças, como reduções, enriquecimento, rearranjo e intercalação dos excertos originais. Assim, *Documentaires* seriam simultaneamente “fotografias” de outras obras e “fotografias” das viagens de Cendrars, rompendo não só as fronteiras da questão da autoria, mas também aquelas entre prosa e poesia (Araujo, 2018, p.37).

Esse “novo gênero” das fotografias verbais reaparece nas *Feuilles de Route*, o “diário da viagem” de Cendrars ao Brasil, em 1924. Muitos dos poemas curtíssimos da obra assemelham-se à reprodução em um flash das imagens dos “cartões-postais”, como o próprio poeta define o livro: “*Ce sont des cartes postales que*

¹ “[...] [as fotografias verbais advêm] daquilo que eu tinha sob os olhos, daquilo que eu pensava, daquilo que eu adivinhava, do verbo” (tradução nossa).

² “Aviso aos pesquisadores e curiosos! Por enquanto não posso dizer mais [...] por causa da editora que ficaria mortificada se soubesse que publicou a minha fraude poética” (tradução nossa).

*j'envoyais à mes amis [...] c'est pourquoi il y a beaucoup de petites histoires sans prétension mais très intimes [...]*³ (Cendrars, 2006, p. 19). Além disso, a ideia das “fotografias verbais” também se dá pela prática da colagem de outros textos. Sete poemas do volume chamado *Formose* (o título do navio com o qual Cendrars chega ao Brasil) – “Pedro Alvares Cabral”, “Dans le train”, “Paranapiaçaba”, “Trouées”, “Piratininga”, “Botanique” e “Ignorance” – foram retirados dos relatos de viagem de Auguste de Saint-Hilaire, *Voyage dans les provinces de Saint-Paul et de Sainte-Catherine*, de 1851. O botânico naturalista fez parte dos primeiros grupos de cientistas que vieram ao Brasil no período em que a corte portuguesa havia se instalado no país. Cendrars não poderia deixar de colher, no relato de um viajante tão famoso, material para compor as suas *Folhas de viagem*. Em alguns momentos, o poeta “copia” na íntegra os excertos de Saint-Hilaire, como o parágrafo inicial do livro de 1851, falando sobre a chegada de Pedro Alvares Cabral:

Le Portugais PEDRO ALVARES CABRAL s'était embarqué à Lisbonne, en l'année 1500, pour se rendre dans les Indes orientales; des vents contraires le portèrent vers l'ouest, et le Brésil fut découvert (Saint-Hilaire, 1851, p.1).

Pedro Alvares Cabral

*Le Portugais Pedro Alvares Cabral s'était embarqué à Lisbonne
En l'année 1500*

Pour se rendre dans les Indes orientales

*Des vents contraires le portèrent vers l'ouest et le Brésil fut
[découvert*

(Cendrars, 2001, p.210).

Na colagem ou *ready-made*, Cendrars faz pouquíssimas alterações: o nome de Cabral aparece sem a caixa alta da versão original e a pontuação anterior marcará o limite do verso – com exceção da última vírgula do excerto do texto de partida. Nesse caso, a colagem se dá de modo semelhante ao da pintura, em que, sem a mediação dos métodos de representação pictóricos, a própria realidade de dado material era inserida na tela. Cendrars acrescenta em seu relato de viagem um apontamento da história do Brasil segundo a versão do europeu, sem intervenções, só a do olhar do “fotógrafo” que seleciona a imagem a ser captada pela câmera.

Em outros momentos, Cendrars apropria-se das descrições especializadas do botânico sobre as paisagens exóticas brasileiras, fazendo, porém, um trabalho de reescrita: reduz, acrescenta e realoca as partes do excerto original, como se pode notar nos exemplos abaixo:

Nous approchons de S. Paul ; le pays devient moins inégal ; il finit par n'être plus qu'une vaste plaine ondulée, et alors la campagne nous offre, au milieu d'une pelouse presque rase, des bouquets de bois nombreux, fort peu élevés, très-rapprochés les uns des autres, mais d'une faible étendue, sorte de marqueterie de deux nuances de

³ “São cartões postais que enviava a meus amigos [...] eis porque há muitas historinhas sem pretensão, mas muito íntimas [...]” (tradução nossa).

vert fort différentes : celui du gazon, tendre et amie de l'oeil ; celui des bois, d'une teinte très-foncée⁴ (Saint-Hilaire, 1851, p.92).

Piratininga

*Quand on franchit la crête de la Serra et qu'on est sorti des
[brouillards qui l'encapuchonnent le pays devient moins inégal
Il finit par n'être plus qu'une vaste plaine ondulée bornée au nord
[par des montagnes bleues*

*La terre est rouge
Ce plateau offre des petits bouquets de bois peu élevés d'une étendue
[peu considérable très rapprochés les uns des autres qui souvent
[se touchent par quelque point et sont
[disséminés au milieu d'une pelouse presque rase
Il est difficile de déterminer s'il y a plus de terrain couvert de bois
[qu'il n'y en a de pâturages
Cela fait une sorte de marqueterie de deux nuances de vert
[bien différentes et bien tranchées*

Celle de l'herbe d'une couleur tendre

Celle des bois d'une teinte foncée⁵

(Cendrars, 2001, p.226).

Assim como outros poemas das *Feuilles de Route*, “Piratininga” elabora uma representação das imagens pitorescas e exóticas que o poeta “fotografa” durante a viagem. Para compor a “fotografia” da imagem vista – provavelmente da janela do trem, já que o início dos dois textos indica que seus autores estão viajando –, Cendrars toma os termos da descrição de Saint-Hilaire, especialista em botânica. Assim, o poeta pode construir uma imagem que revela um olhar praticamente “técnico”. Porém, nesse caso, não há uma colagem ou cópia na íntegra do texto de partida: fica evidente o trabalho de versificação que Cendrars efetua sobre o excerto, sobretudo em efeitos sonoros. Poderíamos dizer que o poeta faz um *ready-made aided*, em que se notam suas intervenções no material recolhido.

O texto de Saint-Hilaire já apresentava algumas expressões com certo impacto sonoro, como a repetição de fonemas homorgânicos em “*pelouse presque rase*”, “*bouquets de bois*”, “*vaste plaine ondulée*”, “*de deux nuances de vert*”. Certamente, esse fato chamou a atenção de Cendrars para o trecho da descrição do botânico. A fim de alcançar um maior efeito expressivo, o poeta parte dessa reiteração de fonemas e reorganiza o texto, acrescentando também outras palavras

⁴ “Estamos nos aproximando de S. Paulo; o país se torna menos acidentado; acaba por não passar de uma vasta planície ondulada, e então o campo oferece-nos, no meio de um gramado quase raso, numerosos aglomerados de bosques, não muito elevados, muito próximos uns dos outros, mas de pouca extensão, uma espécie de marchetaria de dois tons de verde muito diferentes: o da relva, suave e agradável aos olhos; o do bosque, um tom bem escuro” (tradução nossa).

⁵ “Quando atravessamos a crista da Serra e saímos do nevoeiro que a cobre, o país fica menos acidentado/ Acaba por não passar de uma vasta planície ondulada delimitada ao norte por montanhas azuis/ A terra é vermelha/ Este planalto oferece pequenos aglomerados de bosques pouco elevados de uma extensão pouco considerável muito próximos uns dos outros que muitas vezes se tocam em algum ponto e estão espalhados no meio de um gramado quase raso/ É difícil determinar se há mais terra coberta com bosques do que com pastagem/ Isso cria uma espécie de marchetaria de dois tons de verde muito diferentes e bem definidos/ O da grama de cor suave/ O dos bosques de tom escuro” (tradução nossa).

que se adequam bem à impressão sonora desejada. No quarto verso, por exemplo, é possível notar a repetição de oclusivas, que também se reiteram por todo poema. Cendrars realoca trechos, retira palavras e as substitui por outras, contribuindo para essa repetição de oclusivas. O excerto colado nesse verso⁶ reaparecerá com a troca de “la campagne nous offre” por “ce plateau offre” /sə plato ɔfʁ/; “des bouquets de bois” por “des petits bouquets de bois” /de pəti bukɛ də bwa/; “fort peu élevé” por “peu élevé” /pø eleve/; “mais d’une faible étendue” por “d’une étendue peu considérable” /dyn etãdy pø kɔ̃sidevabl/. Percebe-se que os trechos cortados “la campagne nous [...]”, “fort”, “mais [...] faible” quebrariam a cadeia de oclusivas, enquanto as palavras acrescentadas, “plateau”, “petit”, “peu considérable”, enriquecem tal efeito. Há ainda o acréscimo de uma frase não existente no texto original, “qui souvent se touchent par quelque point” /ki suvã sɔ tuf paʁ kɛlkə pwẽ/, que, além das sibilantes, também é cheia de oclusivas. O resultado final é um verso bastante sonoro em que as recorrentes obstruções do ar através da boca, pelas oclusivas, podem indicar o som do trem em movimento ou ainda criar a imagem dos aglomerados de bosque que descontinuam o “gramado quase raso”, afinal “é difícil determinar se há mais terra coberta com bosques do que com pastagem”.

O emprego desses procedimentos em *Documentaires* e em *Feuilles de Route* certamente chamou muita a atenção do “aluno de poesia”, Oswald de Andrade. Ainda que o “plágio” de *Kodak* tenha demorado décadas a ser tratado pela crítica, podemos supor que Cendrars tenha comentado a grande audácia vanguardista ao amigo brasileiro, com quem mantinha relação muito próxima e com quem discutia métodos de criação artística. Sabe-se que o poeta trabalhou na obra durante sua estadia no Brasil, quando chegam em São Paulo as provas de impressão enviadas pelo editor para revisão e correção (Leroy, 2001 apud Cendrars, 2001, p.382). Em junho, Cendrars recebe os exemplares concluídos. Como não imaginar o contato de Oswald com o texto e com os procedimentos de escrita ali empregados? Além disso, Cendrars presenteia Olivia Guedes Penteadó com quatro manuscritos da obra, que, segundo Leroy (2001 apud Cendrars, 2001, p.383), continham anotações, correções, reformulações e modificações na ordem dos poemas⁷. Esses documentos certamente revelavam a gênese da obra, citando talvez as referências a Le Rouge ou Calmeyn. A dedicatória deixada por Cendrars nos manuscritos também insinuava, nas palavras do escritor, a “fraude poética” de *Documentaires*: “à Dona/ Olivia Penteadó/ cet album/ de mauvaises photographies/ où j’apparais à peine/ Blaise Cendrars/ São Paulo, juin 1924”⁸ (Cendrars, 2001, p.383; grifos nossos). Esse Cendrars que “mal aparecia” naquela escrita feita de recortes de outros escritores pode ter revelado aos amigos brasileiros os segredos por trás de *Documentaires*.

Em *Pau-Brasil*, o poeta realiza um procedimento bastante semelhante ao das “fotografias verbais” de Cendrars. A seção “História do Brasil” é toda feita de *ready-mades* de textos de Pero Vaz de Caminha, Gandavo, Capuchinho Claude

⁶ No caso, “[...] la campagne nous offre, au milieu d’une pelouse presque rase, des bouquets de bois nombreux, fort peu élevés, très-rapprochés les uns des autres, mais d’une faible étendue”.

⁷ Os manuscritos hoje pertencem aos Archives littéraires suisses, da Biblioteca Nacional Suíça de Berna.

⁸ “À Dona/ Olivia Penteadó/ este álbum / de fotos ruins / onde mal apareço / Blaise Cendrars / São Paulo, junho de 1924” (tradução nossa).

D'Abbeville, Frei Vicente do Salvador, Frei Manoel Calado, J.M.P.S. e o Príncipe Dom Pedro. Se o *Pau-Brasil* construía um “mapa diacrônico” do país (Campos, 2017, p. 267), essa seção revela traços históricos a partir do olhar do europeu, desde a primeira impressão que se tem arquivada, com a carta de Caminha, até o Império, com a carta de D. Pedro. Como se montasse um documentário do país “primitivo”, esses poemas são permeados pelo exotismo fruto da visão do estrangeiro, porém sob o filtro irônico e parodístico do poeta.

Assim como Cendrars fez em *Documentaires*, Oswald recorta trechos dos textos dos cronistas e procura reproduzi-los com o máximo de fidelidade, fazendo, em termos de escrita, poucas alterações, como no exemplo de “A descoberta”, em que pequenos fragmentos colados da carta de Caminha contam de forma bastante concisa o evento da descoberta da terra:

E assim *seguimos nosso caminho, por este mar de longo, até a terça-feira das Oitavas de Páscoa*, que foram aos vinte e um dias de abril, que topamos alguns sinais de terra, sendo da dita ilha, segundo os pilotos diziam, obra de 660 ou 670 léguas. Os quais eram muita quantidade de ervas compridas, a que os mareantes chamam botelho, assim como outras a que também chamam rabo-de-asno. E quarta-feira seguinte, pela manhã, *topamos aves*, a que chamam fura-buxos.

E neste dia, a horas de véspera, *houvemos vista de terra* [...] (Caminha, 2015, n.p.; grifos nossos).

A descoberta

Seguimos nosso caminho por este mar de longo

Até a oitava da Paschoa⁹

Topamos aves

Eouvemos vista de terra

(Andrade, 2017, p.29).

As pequenas alterações ou mesmo os títulos dados aos poemas-recortes acabam, porém, por imprimir ao texto um efeito irônico, revelando a revisão crítica da história do Brasil sob a lente do poeta-fotógrafo. Um exemplo bastante conhecido é o do poema “As meninas da gare” quando comparado ao excerto da carta de Caminha:

Ali andavam entre eles três ou quatro moças, bem moças e bem gentis, com cabelos muito pretos e compridos pelas espáduas, e suas vergonhas tão altas, tão cerradinhas e tão limpas das cabeleiras que, de as nós muito bem olharmos, não tínhamos nenhuma vergonha.

(Caminha, 2015, n.p.).

⁹ Segundo o editor, nos poemas de “História do Brasil”, Oswald de Andrade optou pela ortografia arcaica dos textos colados na maioria dos casos, como se pode notar pela forma que grafou “Paschoa” em “A descoberta”. Possivelmente, o poeta manteve as formas de escrita dos textos originais aos quais teve acesso, sendo esses provenientes de uma ortografia arcaica.

As meninas da gare

Eram tres ou quatro moças bem moças e bem gentis
Com cabellos mui pretos pelas espadoas
E suas vergonhas tão altas e tão saradinhas
Que de nós as muito bem olharmos
Não tinhamos nenhuma vergonha
(Andrade, 2017, p.29).

Seguindo o mesmo procedimento de “A descoberta”, Oswald seleciona fragmentos do texto original, sem grandes alterações. Nos dois poemas, em uma técnica muito semelhante ao do *ready-made aided*, o poeta parece querer preservar, de certo modo, a originalidade e a pureza do “material” colado – usando o termo de Oswald, a “volta ao material” (Andrade, 1972, p. 11). E se tratando da carta de Caminha, como o registro do primeiro contato do europeu com o país, podemos falar de um material que carrega um lugar-comum, uma imagem recorrente na cultura brasileira, ao menos na cultura letrada. Com isso, podemos associar esse poema à “volta ao sentido puro”, anunciada no *Manifesto Pau-Brasil* (2009b, p. 476), como método de absorção dos estados brutos da sensibilidade brasileira coletiva. Obviamente, por meio da “síntese, do acabamento de carroserie”, como também foi anunciado no texto de 1924.

Além disso, esse material captado deveria aparecer sob “nova perspectiva e escala” (Andrade, 2009b, p.475), ideia que é possível recuperar em “Meninas da gare”. O título dado ao fragmento recortado acrescenta-lhe um outro “ângulo de visão”. Antes, analisemos o excerto da carta. Todo o texto do escrivão português é repleto de apreciações sobre os nativos, sempre sob o viés cultural do homem europeu e católico do fim do século XV. Com isso, a nudez feminina, narrada no documento, causou ao mesmo tempo estranhamento e fascínio, diante da visão de que a exposição do corpo, pleno de conotações sexuais, é uma grande heresia – assim, chama as partes íntimas de “vergonhas”. A despeito do caráter pecaminoso que o olhar direcionado às nativas indicaria, o escrivão não esconde que ele e os demais “não tinham nenhuma vergonha em observar as vergonhas”, ou seja, não se acanharam diante dessas figuras atraentes e sensuais. As implicações sexuais do relato não podem ser ignoradas. Por outro lado, no restante do documento, Caminha repetidas vezes descreve a inocência das nativas, que não tinham vergonha da nudez: “E uma daquelas moças [...] era tão bem-feita e tão redonda, e sua vergonha (que ela não tinha) tão graciosa [...]”; “[...] e suas vergonhas tão nuas e com tanta inocência descobertas, que nisso não havia nenhuma vergonha” (Caminha, 2015, n.p.). Assim, Caminha acaba por insinuar um duplo sentido ao comportamento da nudez: primeiramente, de inocência, mas implicitamente de sensualidade. Poderíamos dizer que, aos olhos da moral europeia quinhentista, a integridade dessas mulheres é sutilmente corrompida. Assim, ao mesmo tempo em que Caminha reiteradas vezes fala da pureza praticamente edênica dos nativos – “[...] a inocência desta gente é tal, que a Adão não seria maior, quanto à vergonha” (Caminha, 2015, n.p.) –, considera que eles precisam da salvação cristã: “[...] o melhor fruto que nela [nesta terra] se pode fazer, me parece que será salvar esta gente” (Caminha, 2015, n.p.). Estava instaurado o primeiro discurso de justificação para a colonização.

O *ready-made* de Oswald retirará toda a sutileza relativa à sensualidade. O título “As meninas da gare” imprime ao texto a imagem de mulheres que se prostituem nos arredores das *gares*, ou seja, das estações de trem, fazendo o texto dar um salto no tempo, situando-o no século XX. Os trechos do documento histórico perderão a ideia da inocência e aquela visão implícita da sensualidade sob o corpo feminino transforma-se: as moças maliciosamente não têm vergonha de exhibir a nudez. Oswald lança a desconfiança sobre o relato de Caminha e o coloca sob uma nova perspectiva bastante crítica: assim como olhos voluptuosos descrevem e observam prostitutas na *gare*, por trás daquele relato de Caminha havia o desejo voraz de usurpar a “terra virgem” e sua gente, tal qual o processo de colonização revelaria.

Posteriormente, nas colagens retiradas de *Histoire de la Mission des Pères Capucins en l'isle de Maragnan et terres circonvoisines* (1614), relato da missão no Maranhão do padre capuchinho francês Claude D'Abbeville, Oswald recolhe um relato sobre a nudez dos nativos:

Il est ainsi que cette coustume de marcher nud est merueilleusement difforme & deshonneste [...] *loinct que la difformité ordinaire ne donne pas peu d'auersion, la nudité de foy n'estant peut estre si dangeurese ny si attrayante que sont les attifects lubriques avec les effrenées mignardieses & nouuelles inuentuions des Dames de pardeça, qui causent plus de pechez mortels & ruinent plus d'ames que ne font les femmes & filles Indiennes avec leur nudité brutale & odieuse*¹⁰[sic]. (Abbeville, 1614, p.555, 556; grifos nossos).

Cá e lá

Cette coustume de marcher nud
Est merueilleusement difforme et deshonneste
N'estant peut estre si dangereuse
Ni si attrayante
Que les nouvelles inventions
Des dames de pardeça
Qui ruinent plus d'âmes
Que ne le font les filles indiennes
(Andrade, 2017, p.33).

A técnica do *ready-made* chama atenção quando Oswald insere o texto de Abbeville na versão de 1614, em francês arcaico, com pouquíssimas alterações na ortografia. Fica clara, assim, a ideia do material recolhido em estado bruto, da anotação direta ou da colagem da “fotografia verbal”. Como diria Pignatari (2004, 163), é a poesia que é a própria coisa, num realismo auto-expositivo: “A coisa, não a ideia da coisa. O fim da arte de representação. Realismo sem tema ou temática realista: apenas transplante do existente” (Pignatari, 2004, p. 163). Nesse caso, a

¹⁰ “É certo ser tal costume mui disforme, deshonesto [...]. Junte-se a isto a disformidade ordinária, que não tem encantos, a própria nudez que não é tão perigosa e nem cheia de atractivos, como os desenfreados requebros e as novas invenções das mulheres francesas, que causam mais peccados mortaes, e prejudicam mais a alma, do que essas mulheres e raparigas indias com sua nudez brutal e aborrecida [sic]” (tradução de Cezar Augusto Marques. Abbeville, 1874, p.316).

“coisa” é o arquivo histórico, de modo que o “documentário” de Oswald reúne discursos europeus sobre as origens do Brasil.

Em “Cá e lá”, o poeta retoma a descrição que Abbeville faz das nativas, em comparação com a mulher francesa de sua época. Como se pode notar, o poeta consegue retomar de forma sintética a ideia que o capuchinho apresentou em seu texto: a nudez das nativas, apesar de ser um comportamento julgado “disforme e desonesto” aos olhos da moral cristã europeia, é menos “perigosa” do que a conduta das francesas. Estas sim podem levar aos “pecados mortais”. Esse recorte da fala histórica acrescenta outro argumento crítico: enquanto o homem primitivo brasileiro era puro, cândido, reto; o europeu é que seria, na verdade, o sujeito impuro que aqui inseriu o pecado – afinal, como aponta o próprio padre capuchinho, “a sciencia do peccado resulta do conhecimento da Lei. [...] Ora não tendo os Maranhenses conhecimento da Lei, não podem conhecer o crime do vicio ou do pecado [...] *[sic]*” (Abbeville, 1874, p.316). Ao contrário do que afirmaram os europeus, justificando a colonização pela necessidade de salvar os nativos, teriam sido eles os que “contaminariam” o povo. Como afirmaria Oswald posteriormente no *Manifesto Antropófago*, o problema era a “roupa, o impermeável entre o mundo interior e o mundo exterior” (Andrade, 2009a, p. 505); “roupa” trazida pelo europeu. Antes disso, “antes dos portugueses descobrirem o Brasil, o Brasil tinha descoberto a felicidade” (Andrade, 2009a, p. 509). Assim, essa “peça” do livro contribui para a construção do argumento de retorno às bases primitivas de nossa identidade nacional, a fim de dar início a um futuro distintivo de uma arte genuinamente brasileira.

Além disso, ao recolher essas descrições sobre os nativos, sempre ressaltando sua pureza e virtude, Oswald dialoga com o mito do bom selvagem, que marcaria a concepção de identidade nacional idealizada segundo os românticos e que fazia parte do imaginário europeu de modo geral, desde o quinhentismo. É também esse imaginário que alimentou o princípio das discussões primitivistas e impulsionou as primeiras viagens de artistas em “fuga da civilização”, durante o vanguardismo do final do século XIX, em busca de lugares ainda não corrompidos pela civilização moderna. Oswald não rejeitará completamente esses discursos, mas se apossará deles e os “deglutirá”, lançando-os na vitrine dos objetos, documentos, “coisas” que, bem ou mal, compõem nossa história. Olha para eles, porém, com um viés crítico. Além disso, na poesia que visava ser de exportação, já que os estudos etnográficos sobre as culturas tribais estavam em voga naquela época, Oswald aponta que aqueles signos da primitividade faziam parte da história e da cultura brasileira. Por outro lado, vale lembrar que muitos desses relatos de cronistas durante o Brasil Colônia deixaram de lado a menção a guerras e resistência dos povos indígenas frente ao domínio europeu, ou ainda a descrição do canibalismo e antropofagia, que já eram conhecidos pelos viajantes estrangeiros e que dividiam opiniões sobre os nativos nos relatos da época. Essa definição positiva dos povos ameríndios tratava-se de uma verdadeira propaganda para encorajar outros europeus a se lançarem no projeto colonizador. O resgate dessas vozes, no *Pau-Brasil*, as coloca em uma nova perspectiva que contradiz a história contada pelo colonizador, como Oswald afirmará posteriormente no *Manifesto Antropófago*: “Contra a verdade dos povos missionários [...]: – É a mentira muitas vezes repetida. Mas não foram cruzados que

vieram. Foram fugitivos de uma civilização que estamos comendo, porque somos fortes e vingativos como o Jabuti” (Andrade, 2009a, p.508). Eis a nossa vingança: comer o “inimigo sacro”, que havia nos explorado e nos feito cair em retrocesso, a fim de alavancar nossas artes ao nível de grandes movimentos internacionais, como as Vanguardas. A transformação do tabu em totem, afinal, só a “antropofagia poderia nos unir” (Andrade, 2009a, p.504, 506).

Diante disso, é preciso apontar que o *ready-made* de Oswald difere daquele de Cendrars, quando pensamos a que ou a quem o ataque se direciona. Quando o vanguardista insere em suas obras textos fora do contexto poético, quer alargar os limites do gênero, questionando as antigas regras de versificação. Oswald também faz o mesmo no *Pau-Brasil*, sobretudo, em afronta à “máquina de fazer versos” deixada pelos parnasianos e, nas palavras de Mário de Andrade, em busca do “direito permanente à pesquisa estética”. A crítica do brasileiro, porém, estende-se igualmente à ordem social estabelecida, aos princípios culturais conservadores, propondo, ao lado das idealizações e clichês sobre nossa história, uma verdadeira revisão. Haroldo de Campos (2017) comenta esse procedimento da seção de *Pau-Brasil*, cujos poemas são

[...] verdadeiros desvendamentos da espontaneidade inventiva da linguagem dos primeiros cronistas e relatores das terras e gentes do Brasil, onde, por mero expediente de recorte e remontagem, textos de Pero Vaz Caminha, de Gandavo, de Claude d’Abbeville, de frei Vicente Salvador etc. se convertem em cápsulas de poesia viva, dotadas de alta voltagem lírica ou saboroso tempero irônico (Campos, 2017, p.258).

Com isso, é preciso destacar a intenção paródica sobre a colagem dos textos dos cronistas. Segundo Samoyault (2008, p. 53), a prática intertextual da paródia procura transformar ou mesmo deformar a obra precedente. Linda Hutcheon (1985, p. 54) afirma também que a paródia é uma repetição ou imitação com certo distanciamento crítico, cuja ironia ou inversão são os principais operadores formais. Tomemos como exemplo a colagem da carta de Caminha: a forma como Oswald recontextualiza e perverte a descrição do português propõe ao leitor uma releitura irônica e até mesmo cômica do documento histórico. Assim como Duchamp dessacralizava a arte acadêmica lançando um bigode na *Monalisa*, Oswald dessacraliza a versão da história do Brasil contada pelo português, como por exemplo o argumento cristão embutido no processo civilizatório. É preciso acrescentar que, segundo Hutcheon, “[...] a paródia exige que a competência semiótica e intencionalidade de um codificador inferido seja pressuposto” (Hutcheon, 1985, p. 54). Enquanto em Cendrars mal se vê *Le Rouge*, Calmeyer ou Saint-Hilaire, Oswald deixa claro o procedimento da colagem: intitula suas “subseções” de “História do Brasil” com o nome dos autores, cujos textos serão recuperados. O alvo de seu ataque é claro.

Ainda sobre os “subtítulos” da seção, é interessante notar que Oswald escreve “Pero Vaz Caminha”, sem o “de”. O poeta vê no sobrenome do escrivão mais uma opção jocosa e ambígua para imprimir ao texto: remetendo à terceira pessoa do plural do verbo “caminhar”, essa personagem histórica que “caminhava pelo Novo-Mundo” era um viajante que descreveu suas experiências de viagem. Há

nisso um interessante ponto de intersecção com as *Feuilles de Route* de Cendrars: ambos recortam textos de viajantes; os poemas de ambos lembram cartões-postais, pela escrita sintética que releva impressões de viagens.

É preciso destacar que Oswald encontra também nos documentos antigos dos cronistas mais registros de linguagem popular para compor sua revisão da “História do Brasil”, como no exemplo de “Vício na fala”:

Para dizerem milho dizem mio
 Para melhor dizem mió
 Para peor pió
 Para telha dizem têia
 Para telhado dizem teado
 E vão fazendo telhados
 (Andrade, 2017, p.38).

O poema acima é uma das colagens do texto do cronista J.M.P.S. Segundo pesquisas de Diléa Z. Manfio (1990), o trecho do texto original, de 1816, era o seguinte: “O *vício da fala* é nos seguintes nomes: *Para dizerem milho, dizem mio; para melhor dizem mió; para pior pió; para telha dizem têia; para telhado teado; [...]*” (J.M.P.S., 1816 apud Manfio, 1990, p.49; grifos da autora). Nota-se novamente o procedimento da colagem do material bruto. O poeta recolhe desde o título, até a mesma forma em que o cronista dispõe os elementos, do modo menos conciso – “Para dizerem milho dizem mio” – até o mais sintético, quando o escritor omite o verbo “dizer” (“dizerem” e “dizem”) – “Para pior pió”. O poema-colagem apresenta um inventário dos “vícios” do português falado no Brasil no século XIX, comparados sempre à variante de Portugal. São frutos de processos fonológicos, ou seja, alterações sonoras, como a iotização – a vocalização do fonema /λ/ em “mio”, “mió” e “têia”. Porém, sem somente relatar esses “erros”, Oswald acrescenta algo ao texto do cronista: “E vão fazendo telhados”. Esse verso demonstra a “contribuição de todos os erros”: os brasileiros construam seu próprio lar, os “telhados”, de características próprias. Oswald transforma a imperfeição em identidade. Vale igualmente notar que o poeta opta pela grafia segundo a norma padrão: “telhados” e não “teados”. Essa contraposição sutil imprime a ideia de que, com sua personalidade própria – ilustrada aqui pela variedade linguística –, o brasileiro construía “corretamente” sua pátria. Em outro ângulo de visão, ainda é possível dizer que a mão de obra que erigiu o país veio das “gentes simples”, de “vícios na fala”, que formaram o povo brasileiro.

O poema descreve assim o ponto em que o brasileiro retorna à sua individualidade, despregando-se do colonizador. Tratava-se de demonstrar a oralidade tanto como marca “nativa” da linguagem quanto como uma forma de romper com a tradição acadêmica, conforme o poeta anunciou no *Manifesto*: “O contrapeso da originalidade nativa para inutilizar a adesão acadêmica” (Andrade, 2009b, p.477). Eis a importância dos *ready-mades* linguísticos, como ressalta Haroldo de Campos, para a elaboração do *Pau-Brasil*, que recorta “[...] a frase pré-moldada do repertório coloquial ou da prateleira literárias, dos rituais cotidianos [...], da cultura codificada em almanaques” (Campos, 2017, p. 258).

Na caracterização “diacrônica dos vários Brasis”, Oswald não limita seus *ready-mades* à recontextualização histórica do país. Recolherá em seu próprio

tempo outros “materiais” ou “fatos”, agora, sem a mesma importância dos documentos dos cronistas. O poeta apresenta textos vindos do contexto cotidiano em sua pureza ou estado original, como os *objets trouvés* dados. Conforme explica Pignatari (2004, p.163), “destacados do contexto, os textos adquirem novo conteúdo: de lugares-comuns se transformam em lugares incomuns”. Em “Agente”, por exemplo, Oswald cria versos a partir de transcrições de textos publicitários:

Agente

Quartos para famílias e cavalheiros
Prédio de 3 andares
Construído para esse fim
Todos de frente
Mobiliados em estilo moderno
Modern Style
Água telefone elevadores
Grande terraço sistema yankee
Donde se descortina o belo panorama
De Guanabara
(Andrade, 2017, p.61).

O poema, que faz parte de “RP1”, traz imagens captadas pela viagem do grupo modernista pelo país, quando percorrem o interior de São Paulo até chegarem ao Rio de Janeiro. Como se tivesse colado no seu caderno de viagens um panfleto divulgando algum hotel ou pensão, entregue por um agente de viagens (como o título “Agente” sugere), Oswald constrói uma imagem que observa no Rio a partir do texto publicitário: as construções em *modern style*, com o conforto de apetrechos como telefones e elevadores, de onde se pode observar o “belo panorama de Guanabara”. Nesse poema, é possível rever a colagem de um objeto banal ou da “coisa”, como afirmou Pignatari (2004). Retomemos a ideia do poeta concretista: Oswald insere o pensamento bruto, direto, de modo que

[...] sua poesia incorpora, deglute, é coisas. Presentifica-as mediante seleção e colagem-montagem. [...] Oswald inventa o óbvio e desmistifica a poesia carnivoramente, por ligação direta, sem prolegômenos: estraçalhando as “regras do jogo”. [...] O real, enquanto conteúdo novo comunicável, não é apreendido pelo discurso, mas criado pela linguagem (Pignatari, 2004, p.124).

Em outras palavras, a inserção de materiais de um contexto extrapoético e trivial não é somente um recurso para introduzir a realidade ou a vida cotidiana no poema, mas também uma ferramenta para contestar os limites do gênero. Como afirmou Haroldo de Campos (2017), trata-se de uma poesia que ataca radicalmente a linguagem poética, questionando todas suas bases até então estabelecidas. Para isso, o *ready-made* oswaldiano expõe esses objetos e preserva ao máximo sua materialidade e seu estado bruto como nova forma de representação, sem criar a imagem por meio da imitação, mas pela inserção do próprio objeto. Pignatari complementa essa ideia: “Poesia por contato direto. Sem explicações, sem andaimes, sem preâmbulos ou prenúncios, sem poetizações. Com versos que não eram versos. Poesia em *versus*, pondo em crise o verso: um prosaísmo deliberado

que é uma sátira contínua ao próprio verso, livre ou preso” (Pignatari, 2004, p.163).

No caso da obra de Cendrars, com a qual Oswald tanto dialogou, essa “poesia de contato direto” com objetos banais era também praticada. Há muitos exemplos da inserção de “material bruto”: Cendrars colava materiais da vida cotidiana ao lado de seus versos, como pedaços de mapas de linhas férreas ou panfletos publicitários, em que a exposição real do objeto aplicava certa visualidade para o conteúdo discutido nos poemas, ultrapassando ou superando os limites de representação da linguagem escrita.

Mas, como “fotógrafo da língua”, Cendrars também fazia colagens de fragmentos de textos de outros suportes extraliterários, da vida cotidiana, como no caso de “*Titres*”, um dos *Dix-neuf poèmes élastiques* (1919):

Titres

Formes sueurs chevelures

Le bond d'être

Dépouillé

Premier poème sans métaphores

Sans images

Nouvelles

L'esprit nouveau

Les accidents des fêtes

400 fenêtres ouvertes

L'hélice des gemmes des foires des menstrues

Le cône rabougri

Les déménagements à genoux

Dans les dragues

À travers l'accordéon du ciel et des voix télescopées

Quand le journal fermente comme un éclair claquemuré

*Manchette*¹¹

(Cendrars, 2001, p.89).

Em *Dix-neuf poèmes élastiques*, o poeta fala de um alto nível de sensibilidade que o faz depurar o mundo em formas e cores, como os seus amigos cubistas, e também em sons e movimento. Como escreveu Aracy Amaral, “[...] nesse pequeno livro estão seus poemas cubistas [...]. Formas quebradas, curtas, remontadas numa construção nova, válida em si por sua expressão visual, por seu ritmo e força sonora, desinteressado pelo assunto” (Amaral, 1997, p. 99). Já Mário de Andrade (2001, p. 388), relacionava a obra às suas leituras da estética expressionista e dadaísta, aplicando aos “poemas elásticos” a teoria do lirismo subconsciente.

Em “*Titres*”, há colagens de vários fragmentos de textos, não diretamente retirados do jornal ou do panfleto, mas das imagens armazenadas e decompostas pelo subconsciente a partir da leitura desses suportes: uma espécie de automatismo psíquico. De fato, como observa Mário de Andrade (2001), livre do

¹¹ “Formas suores cabeleiras/ O boom de ser/ Despojado/ Primeiro poema sem metáforas/ Sem imagens/ Notícias/ O espírito novo/ Os acidentes das fantasias/ 400 janelas abertas/ A hélice das gemas das feiras das menstruações/ O cone atrofiado/ As mudanças de joelhos/ Em dragas/Através do acordeão do céu e vozes telescopadas/ Quando o jornal fermenta como um relâmpago fechado/ Manchete” (tradução nossa).

filtro da inteligência, que procura apreender e interpretar as experiências, a escrita que imita a subconsciência pode realmente representar o modo “real” como a sensação se deu. Para isso, Cendrars remonta no poema esses fragmentos de texto em oposição e simultaneamente, sem a preocupação com o desenvolvimento de um sentido único e coeso. Cada verso, assim, retoma um possível título, letrero, manchete ou designação que nomeia esses estilhaços de subconsciência, cuja validade, como afirmou Amaral (1997), se dá por sua própria expressão, sem o interesse pelo assunto.

Há uma grande semelhança dessa estética dos *Dix-neuf poèmes élastiques* no *Pau-Brasil*. É essa autonomia da expressão que Oswald queria dar à linguagem poética com a volta ao “sentido puro”, “ao material”. Com isso, os “*Titres*” dos “poemas elásticos” reaparecem completamente deglutidos em “Biblioteca Nacional”, em que o poeta compila “títulos” de obras nas estantes, mostrando o ecletismo do acervo – e, por extensão, de elementos que compõem nossa identidade nacional: os problemas sociais, com “A criança Abandonada”; as artes, em referência ao balé *Coppélia* em “O Doutor Coppélius”; as leis civis, com “Código Civil Brasileiro”; e a sabedoria popular, com “O Orador Popular”. Oswald acaba também por criar uma espécie de reprodução plástica a partir da imagem de um objeto visualmente muito delimitado e reconhecível: cada verso forma uma prateleira da biblioteca.

Biblioteca Nacional

A Criança Abandonada

O Doutor Coppélius

Vamos com Ele

Senhorita Primavera

Código Civil Brasileiro

A arte de ganhar no bicho

O Orador Popular

O Polo em Chamas

(Andrade, 2017, p.79).

Diferente de Cendrars nos *Dix-neuf poèmes élastiques*, a construção das imagens do *Pau-Brasil* não advém de um alto nível de sensibilidade ou sinestesia que faz brotar esquemas do subconsciente. Oswald não queria adentrar em sua psique como indivíduo, mas no acervo coletivo da personalidade brasileira. Estava interessado em coletar “materiais” ou “fatos” cotidianos em sua pureza ou estado original. Tratava-se do “primitivismo nativo”. Faz, assim, colagens, *ready-mades* de textos ou imagens que capta pelo Brasil. Oswald toma de Cendrars a enumeração e justaposição desses fragmentos soltos, reunidos simultaneamente no poema, chamando a atenção antes para sua própria expressão que para a elaboração linear de um sentido.

Aliás, de modo geral, é possível notar uma verdadeira deglutição da estética de Cendrars no *Pau-Brasil*. Como afirma Aracy Amaral, “a impregnação do estilo cendrariano está patente no poema-reportagem, já em *Pau-Brasil*, poema-registro, na cadência típica de Cendrars absorvida por Oswald em poemas que são quase o remanejamento por um Oswald aplicado, aluno de poesia, sobre a poesia de Cendrars” (Amaral, 1997, p. 94).

Oswald também se apropriará das *Feuilles de Route*. Ao mesmo tempo que dedicou uma seção à devoração dos textos históricos, dedicará também outra para a “absorção do inimigo sacro” (Andrade, 2009a, p.510), ou seja, do ilustre poeta europeu: “Loyde Brasileiro” fará colagens de versos de *Le Gelria*, um dos volumes de *Feuilles de Route*. A seção que encerra o *Pau-Brasil* faz menção à Companhia de Navegação Lloyd Brasileiro, empresa estatal fundada no final do século XIX. Com tal título, Oswald aproxima os poemas dos volumes das *Folhas de viagem* que traziam também os nomes dos navios *Le Formose* e *Le Gelria*. Nesse caso, o título da empresa contribui para a proposta do *Pau-Brasil*: o “Brasileiro” acompanhando “Lloyd” sugere uma versão brasileira da escrita de viagens de Cendrars.

Do *Formose* e do *Gelria*, onde o vanguardista marcou nos poemas algumas indicações do percurso realizado, desde o ponto de partida, as paradas realizadas durante a viagem, até o destino final, Oswald também apresenta no “Loyde” um itinerário da Europa para o Brasil realizado de navio. O poema “Tarde de partida”, como o nome sugere, fala da saída de Lisboa e dá adeus à “pátria quinhentista” (Andrade, 2017, p.102). “Cielo e mare” relata a rotina das “famílias tristes” no navio, e mostra o som do mar em aliterações: “O mar/ canta como um canário” (Andrade, 2017, p.102). Em seguida, os poemas indicarão a chegada ao Brasil e o deslocamento da embarcação em direção ao sul: “Rochedos de São Paulo” – em referência ao Arquipélago de São Pedro e São Paulo –, “Fernando de Noronha”, “Recife” e “Versos baianos” – que cita a orla baiana com a passagem por Itapuã, pelo Forte de São Marcelo e pela ilha de Itaparica, também rumo ao sul. “Noite no Rio” ilustra uma estadia no Rio de Janeiro; “Anúncio de São Paulo”, a chegada na cidade natal de Oswald, onde o poeta aproveita para fazer a colagem de uma publicidade “impressa em inglês”, que conta “maravilhas” de sua cidade.

Nesse ínterim, outros poemas da seção farão colagens de versos do *Gelria*, de Cendrars. É impossível não notar a equivalência entre os primeiros versos dos poemas homônimos “Fernando de Noronha”, como se um fosse uma “fotografia verbal” do outro: “*De loin on dirait une cathédrale engloutie*”¹² (Cendrars, 2001, p.249); “De longe parece uma catedral” (Andrade, p. 103). A sequência da descrição do arquipélago mantém as mesmas metáforas. Cendrars, que apreciava tratar de um mesmo assunto em poemas diferentes, porém, em sequência – o relato sobre Noronha inicia-se em “*Le commandant est un chic type*”¹³ e segue em “Fernando de Noronha”, “*Grotte*”, “*Pic*”, “*Plage*”, “*Bagne*” e “*Civilisation*” –, observa na vista do arquipélago um muro branco como os de cemitério, em “*Bagne*”: “*Un mur blanc/ Haut comme celui d’un cimetière*”¹⁴ (Cendrars, 2001, p.249). Oswald devora essa imagem em “Fernando de Noronha”: “Um muro branco de cemitério” (Andrade, 2017, p.103).

Continuando a retratar o arquipélago, Cendrars compara o Morro do Pico à Atlântida e ao Monte Cervino, em “*Pic*”: “*Il ressemble au Cervin et c’est le dernier*

¹² “De longe parece uma catedral afundada” (tradução nossa).

¹³ “*Et longe Fernando de Noronha de si près que je pourrais presque cueillir un bouquet*” (Cendrars, 2001b, p.248). “E longe Fernando de Noronha tão perto que eu quase conseguia colher um buquê” (tradução nossa). É interessante notar o uso da palavra “longe” em português, que forma a antítese com “de si près” (tão perto).

¹⁴ “Um muro branco/ alto como o de um cemitério” (tradução nossa).

*pilier de l'Atlantide*¹⁵ (Cendrars, 2001, p. 249). Enquanto isso, tratando-se, entretanto, dos “Rochedos de São Paulo”¹⁶, Oswald utiliza igualmente a metáfora da ilha lendária e de um alto monte, o Everest, em um verso mais sintético que o do vanguardista: “Everest da Atlântida” (Andrade, 2017, p. 103).

Em outros poemas do “Loyde Brasileiro” e do *Gelria* ainda é possível encontrar evidentes pontos de semelhança na linguagem do texto, além da concisão já analisada. Cendrars, que apreciava relatar os fatos ocorridos no transatlântico e a convivência entre os passageiros, retrata um momento de lazer no poema “Rire”:

*Je ris
Tu ris
Nous rions*¹⁷
[...]
(Cendrars, 2001, p.248).

Oswald igualmente relata um momento de descontração durante a viagem, em “Cielo e mare”. O verbo “jogar”, que também revela um tipo de recreação, aparece flexionado em três pessoas e no presente do indicativo, como no poema de Cendrars. Enquanto o estrangeiro retrata um riso coletivo com um “nós” – “*Nous rions*” –, Oswald refere-se a essa diversão comunitária com a prosopopeia “O navio joga”, atribuindo o “nós” à personificação do transatlântico:

[...]
Eu joga
Ela joga
O navio joga
(Andrade, 2017, p.102).

Com tais semelhanças, é possível dizer que o “Loyde Brasileiro” é fruto da deglutição de *Le Gelria*, assim como de todas as *Feuilles de Route*, de onde Oswald tomou o tema da viagem de navio e algumas imagens construídas por Cendrars. De modo geral, o modernista apreendeu da estética do amigo os ideais de vanguarda que poderiam modernizar a poesia brasileira: a colagem, o *ready-made*, as imagens-associação, a linguagem concisa, livre das leis da gramática, a depuração formal e o primitivismo. Essa poesia de “posse contra a propriedade”, já antropofágica, apossa-se dos “materiais”, dos textos de escritores notáveis – como os cronistas e Cendrars –, das estéticas das vanguardas, gerando um produto final: a poesia *Pau-Brasil*, reinterpretação das tendências estrangeiras e da concepção da nacionalidade brasileira. E, no que se refere ao diálogo com Cendrars, recuperamos o depoimento de Oswald: A feição estética de *Pau-Brasil* “[...] coincidia com o exotismo e modernista 100% de Cendrars, que de resto, também escreveu poesia Pau-Brasil” (Andrade, 1949 apud Campos, 2017, p.265).

¹⁵ “Parece o Cervino e é o último pilar da Atlântida” (tradução nossa).

¹⁶ Provavelmente, Oswald refere-se ao Arquipélago de São Pedro e São Paulo.

¹⁷ “Eu rio/ Você ri/ Nós rimos [...]” (tradução nossa).

Considerações finais



O vanguardista Blaise Cendrars apreendeu dos *ready-mades* dadaístas a inserção de textos fora do contexto poético, colocando em questão as regras e a estabilidade do gênero. Esse procedimento certamente influenciou sobre a escolha de Oswald em fazer dos *ready-mades* de textos dos cronistas, de cânones literários ou da banalidade uma forma de “volta ao material” ou às bases primitivas, com a intenção de exposição dos “fatos brutos” da cultura e da história brasileira. Tratava-se igualmente de usar esse “materiais” como crítica aos princípios culturais conservadores, propondo, ao lado das idealizações e clichês, uma verdadeira revisão da brasilidade. Com isso, podemos dizer que o “Oswald canibal” deglutiu as tendências vanguardistas, tendo na obra do amigo, Cendrars, o maior ponto de diálogo.

Ao acreditarmos, contudo, que o *Pau-Brasil* assimilou a linguagem poética de Cendrars, não supomos um processo de aquisição passivo, uma relação de dependência ou de dívida de Oswald para com a obra do vanguardista, como poderia indicar a velha noção da influência e da crítica das fontes. Estudos comparativistas surgidos em meados do século XX, como o conceito da intertextualidade de Julia Kristeva (2005)¹⁸, posteriormente desenvolvido por outros teóricos¹⁹, transformam aquela antiga relação de dependência do texto antecessor para a ideia de um “procedimento natural e contínuo de reescrita dos textos”, como afirma Tânia Franco Carvalhal (2006, p.51). Segundo a estudiosa, “toda repetição está carregada de uma intencionalidade certa: quer dar continuidade ou quer modificar, quer subverter, enfim, quer atuar com relação ao texto antecessor. [...] sacode a poeira do texto anterior, atualiza-o, renova-o e [...] o reinventa” (Carvalhal, 2006, p. 53).

É exatamente sob essa nova ótica dos estudos comparativistas que a teoria de Oswald lançada em 1928 afirma-se como método de criação da literatura nacional e original, ainda “poesia de exportação” de 1924, em resposta à “hegemonia” europeia: “Antropofagia. Absorção do inimigo sacro. Para transformá-lo em totem” (Andrade, 2009a, p. 510). De acordo com Leyla Perrone-Moisés (1990),

A Antropofagia é antes de tudo o desejo do Outro, a abertura e a receptividade para o alheio, desembocando na devoração e na absorção da alteridade. A devoração proposta por Oswald [...] é uma devoração crítica, clara na metáfora da Antropofagia. Os índios [...] não devoram qualquer um de qualquer modo. Os candidatos à devoração [...] tinham de dar provas de determinadas qualidades, já que os índios acreditavam adquirir as qualidades dos devorados. Há, então, na devoração antropofágica, uma

¹⁸ Em *Introdução à Semanálise*, a partir dos difundidos estudos do dialogismo de Mikhail Bakhtin, Kristeva (2005) afirma que “todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto. Em lugar da noção de intersubjetividade, instala-se a de *intertextualidade*, e a linguagem poética lê-se pelo menos como dupla” (Kristeva, 2005, p.68; grifos da autora). Com isso, todo texto alude a outro, não mais se tratando de uma questão de “influência”, mas da transposição de um sistema de signos, comum a toda linguagem poética.

¹⁹ Como Roland Barthes, Laurent Janny, Riffaterre e Gérard Genette.

seleção como nos processos de intertextualidade” (Perrone-Moises, 1990, p. 95-96).

Se Oswald encontrou a brasilidade inspirando-se em movimentos internacionais ou na obra de um estrangeiro, a singularidade ou a originalidade de sua produção se explica pela própria teoria da Antropofagia: a receptividade do “inimigo sacro”, devorando criticamente o que tinha de qualidades, absorvendo a alteridade e convertendo-a em um novo esquema interpretativo da cultura brasileira. Não se tratava de um processo de aquisição passivo, tampouco de dar-se ao luxo de aprimorar ou suplantar as contribuições dos países desenvolvidos, como explicou Pignatari (2004, p. 122), mas de “devorar a radicalidade útil que possam discernir no que se lhes oferece e devolver ao mundo criações novas, originais, invenções”. O ato radical e revolucionário de “posse contra a propriedade”. A absorção do inimigo sacro para transformá-lo em totem.

Referências

ABBEVILLE, Claude d'. *Histoire de la mission des peres capucins en l'isle de Maragnan et terres circonuoisines: ou est traicte des singularitez admirables & des meurs des indiens habitants de ce pais avec missiues et aduis qui ont este enuoyez de nouveau*. Paris: Imprimerie de François Huby, 1614. Disponível em: <https://purl.pt/212>. Acesso em 28 set. 2022.

ABBEVILLE, Claude d'. *História da missão dos padres capuchinhos na ilha do Maranhão e suas circumvisinhaças*. Tradução de Cezar Augusto Marques. São Luiz: Typ. do Frias, 1874. Disponível em: <http://www2.senado.leg.br/bdsf/handle/id/221724>. Acesso em 28 set. 2022.

AMARAL, Aracy Abreu. *Blaise Cendrars no Brasil e os Modernistas*. São Paulo: Editora 34/Fapesp, 1997.

AMARAL, Aracy Abreu. *Tarsila: sua obra e seu tempo*. 2. ed. São Paulo: Editora 34; Edusp, 2010.

ANDRADE, Mário de. “Blaise Cendrars” (1924). In: EULALIO, Alexandre. *A aventura brasileira de Blaise Cendrars: ensaio, cronologia, filme, depoimentos, antologia, desenhos, conferências, correspondência, traduções*. 2. ed. rev. ampl. por Carlos Augusto Calil. São Paulo: Edusp, 2001. p. 384-394.

ANDRADE, Oswald de. “Manifesto Antropófago” (1928). In: TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro: apresentação dos principais poemas metalinguísticos, manifestos, prefácios e conferências vanguardistas, de 1857 a 1972*. 19. ed. Petrópolis: Vozes, 2009a. p. 504-511.

ANDRADE, Oswald de. “Manifesto da Poesia Pau-Brasil” (1924). In: TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro: apresentação dos principais poemas metalinguísticos, manifestos, prefácios e conferências vanguardistas, de 1857 a 1972*. 19. ed. Petrópolis: Vozes, 2009b. p. 472-478.

- ANDRADE, Oswald de. *Obras completas II: Memórias Sentimentais de João Miramar*, Serafim Ponte Grande. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972.
- ANDRADE, Oswald de. Pau-Brasil. In: ANDRADE, Oswald de. *Poesias reunidas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017. p. 11-109.
- ARAUJO, Natalia Aparecida Bisio de. *A Obra Poética de Blaise Cendrars: uma Expressão das Vanguardas*. 2017. 192f. Dissertação (mestrado em Estudos Literários) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 2017.
- ARAUJO, Natalia Aparecida Bisio de. As fotografias verbais de Blaise Cendrars. *eLyra: Revista da Rede Internacional Lyraempoetics*, n. 12, p. 27-46, dez. 2018. Disponível em: <https://www.elyra.org/index.php/elyra/article/view/261>. Acesso em: 27 ago. 2023.
- CAMINHA, Pero Vaz de. *Carta ao rei D. Manuel*. Tradução e adaptação de Rubem Braga. Rio de Janeiro: BestBolso, 2015.
- CAMPOS, Haroldo de. “Uma poética da radicalidade”. In: ANDRADE, Oswald. *Poesias reunidas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017. p. 239-266.
- CARVALHAL, Tânia Franco. *Literatura Comparada*. 4 ed. São Paulo: Ática, 2006.
- CENDRARS, Blaise. *Blaise Cendrars vous parle...: suivi de Qui êtes vous?, Le paysage dans l'oeuvre de Léger et de J'ai vu mourrir Fernand Léger*. Organização de Claude Leroy. Paris: Denoël. 2006.
- CENDRARS, Blaise. *Homme Froudroyé*. Paris: Éditions Denoël, 1945.
- CENDRARS, Blaise. *Tout autour d'aujourd'hui : poésies complètes avec 41 poèmes inédits*. Organização e notas de Claude Leroy. Paris : Denoël, 2001.
- KRISTEVA, Julia. *Introdução à Semanálise*. 2. ed. Tradução de Lúcia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- MANFIO, Diléa Zanotto. Poesias Reunidas de Oswald de Andrade: Estudos para uma Edição Crítica. *Revista De Letras*, São Paulo, v. 30, n. 1, p. 43-51. 1990. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/27666543>. Acesso em: 5 de out. 2022.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. “Literatura comparada, intertexto e antropofagia”. In: PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Flores na escrivantina*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p. 91-99.
- PIGNATARI, Décio. “Vanguarda como antiliteratura”; “Marco Zero de Andrade”. In: PIGNATARI, Décio. *Contracomunicação*. 3. ed. Cotia: Ateliê Editorial, 2004. p. 121-125; p. 149-166.
- SAINT-HILAIRE, Auguste. *Voyage dans les provinces de Saint-Paul et de Sainte-Catherine*. Paris: Arthus Bertrand, Libraire-Éditeur, 1851 (Voyage dans l'interieur du Bresil; v. 4).
- SAMOYAUULT, Tiphaine. *A Intertextualidade*. Tradução de Sandra Nitrini. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2008.

Para citar este artigo

ARAUJO, Natalia Aparecida Bisio de. Poesia de posse contra a propriedade: os ready-mades de Oswald de Andrade e Blaise Cendrars. *Miguilim – Revista Eletrônica do Netlli*, Crato, v. 13, n. 2, p. 51-71, maio-ago. 2024.

71

Autoria

Natalia Aparecida Bisio de Araujo é professora Adjunta no Instituto de Letras e Linguística (ILEEL) da Universidade Federal de Uberlândia (UFU), no curso de Letras- Francês e Literaturas de Língua Francesa. Doutora e metre em Estudos Literários pela Universidade Estadual Paulista – UNESP. Cursou Littératures de Langue Française pela Université de Montréal – Canadá. Líder do grupo de pesquisa "O Gênero Poético na Modernidade, Vanguardas e Modernismo" (CNPq/UFU). E-mail: natalia.bisio@ufu.br; ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-2982-5917>.