10.5216/sig.v25i1.24245

Miscelânea

Notas sobre a poesia de Oswald de Andrade

Jefferson Angellis de Godoy e Brito*
Goiandira Ortiz de Camargo**

Resumo

Objetivamos com este estudo mapear e analisar algumas características e procedimentos poéticos contidos nos dois livros iniciais de poesia de Oswald de Andrade. Com base em procedimentos das vanguardas europeias, especificamente o *ready-made* de Marcel Duchamp, Oswald de Andrade toma a linguagem pela raiz, construindo uma estética baseada na síntese, na busca do desnudamento retórico da linguagem e, principalmente, de um olhar livre, sem pré-concepções no que diz respeito à escolha lexical.

Palavras-chave: Oswald de Andrade, colagem, *ready-made*.

Introdução

O início do século XX assistiu a grandes transformações no campo das artes. Investidas ousadas foram tomando corpo, levando a uma ampliação inimaginável dos procedimentos técnicos de construção do objeto artístico, bem como do próprio conceito de arte. Alguns grupos vanguardistas se articularam pela instauração do novo e desempenharam um papel fundamental nessa investida. No Brasil, os efeitos das vanguardas se fizeram ressoar no movimento modernista.

* Universidade Federal de Goiás (UFG), Goiânia, Goiás, Brasil.
E-mail: jefarteiro@gmail.com
** CNPq – Universidade Federal de Goiás (UFG), Goiânia, Goiás, Brasil.
E-mail: g.ortiz@uol.com.br

Recebido em 30 de março de 2013
Aceito em 15 de junho de 2013

Oswald de Andrade foi um dos líderes desse movimento; soube articular com maestria os procedimentos das vanguardas europeias com elementos da cultura brasileira, dando importantes contribuições na construção de uma literatura nacional, que era um dos grandes anseios dos modernistas. Oswald se filia no Brasil a uma linhagem da poesia que lança mão de elementos banais (situações corriqueiras, expressões linguísticas desgastadas e informais etc.), avizinhando-se, assim, dos *ready-mades* de Marcel Duchamp. Além disso, sua poesia recorre aos procedimentos da colagem e do recorte para compor uma poética fragmentária e sintética, denunciando o contato do poeta, sobretudo, com o cubismo e o futurismo.

Neste artigo, discutiremos inicialmente a colagem. Apontaremos a história de sua gênese e alguns aspectos técnico-teóricos. Na sequência, trataremos do artista francês Marcel Duchamp, realizador de profundas transformações nas artes com a forja dos *ready-mades*. Face a essa discussão anteriormente proposta, focalizaremos, então, os livros *Pau-Brasil* e *Primeiro caderno do aluno de poesia Oswald de Andrade* (Andrade, s.d.).

A colagem como procedimento

A colagem surgiu, no início do século passado, do bojo do movimento cubista. Atribui-se sua criação a Braque e Picasso. De acordo com Vitor Rezkallah Iwasso (2010), a colagem reflete bem a época de sua criação, marcada por avanços nos setores da indústria, da comunicação e dos transportes, tendo como consequência um crescente aumento de materiais gráficos.

Em meio a tudo isso, para o nascimento da colagem como arte, foi preciso, antes, que o cubismo surgisse. Esse movimento inaugura novos procedimentos para atender à necessidade, dentre outras coisas, de mostrar a totalidade de uma imagem na representação pictórica. Antes do século XX, de acordo com Roman Jakobson (1973, p. 25), o objeto se apresentava sob um único plano: "Comme si nous connaissions l'objet d'un seul côté, d'un seul point de vue, comme si voyant le front nous oublions que la nuque existe aussi, comme si la nuque était l'autre face de la lune, inconnu et invisible".[1]

Trabalhando a bidimensionalidade na tela, Picasso e Braque construíam técnicas, como pedia Cézanne, que modificavam o tipo de representação descrito por Jakobson, caminhando para o encontro de uma linguagem própria da pintura, não sendo mero mimetismo do real. Nesse ínterim nasce a colagem. Ela marca a introdução de materiais antes descartados pela arte por serem considerados sem poeticidade. Recortes de revistas, jornais, anúncios publicitários etc., ou seja, elementos banais presentes na ordinariedade da vida cotidiana são introduzidos no espaço artístico, levando, nesse sentido, ao estreitamento da relação entre arte e vida. Agora a "vulgaridade" cotidiana adentra os sagrados ateliês.[2]

Para Renato Cohen (2004, p. 60), "[...] *collage* seria a justaposição e colagem de imagens não originalmente próximas, obtidas através da seleção e picagem de imagens encontradas ao acaso, em diversas fontes". Assim, a colagem é uma categoria artística que nasce da intervenção em um material banal, antes indigno de ser usado pela arte, por meio de uma técnica: seleção, picagem e justaposição de recortes. Dessa forma, é a técnica que lança um material banal para a categoria de arte, o que será diferente com os procedimentos de instauração dos *ready-mades* de Duchamp.

Sobre os *ready-mades*

Marcel Duchamp causou escândalo e instaurou uma grande transformação nas artes do século XX. Em 1916, o artista francês batiza uma nova categoria da arte como *ready-made*. O primeiro *ready--made*, contudo, havia sido proposto em 1913 e se trata de um banco de madeira em que o artista fixou uma roda de bicicleta. No ano seguinte, Duchamp adquiriu um escorredor de garrafas absolutamente comum, denominou-o *Botle-rack* (*Escorredor*), assinou e elegeu como obra de arte. Nesse caminho, vários outros objetos foram sendo tomados como arte: a capa de uma máquina de escrever (*Desdobrável de viagem*), uma ampola vazia de remédio (*Ar de Paris*), uma pá para neve (*Em provisão de um braço quebrado*), um cartão-postal com a *Mona Lisa*, na qual Duchamp desenhou bigode e barba (*L. H. O. O. Q.*).[3] e a mais conhecida obra, um urinol (*Fonte*).

Nas palavras de Janis Mink (2006, p. 63), o *ready-made* "é a eliminação de Duchamp da qualidade manual e individual da arte". Até então, prezava-se o artista por conta de suas habilidades manuais e criativas na lida com os materiais artísticos. Aquilo que ele assinava era seu produto manual e individual, havendo apenas um original. Duchamp toma objetos absolutamente banais, industrializados em larga escala e os elege como obras artísticas. De acordo com Hans Richter (1993, p. 116), "[o *ready-made*] era retirado do mundo morto das coisas insignificantes, e colocado no reino vivo das obras de arte que deviam ser particularmente observadas: o olhar fazia com que se tornassem obras de arte!". Há aqui um rasgo na concepção de arte. Duchamp, ainda segundo Richter (1993, p. 120-121), declarava que os *ready-mades* não eram arte, mas "a-arte", pois resultavam de uma experiência intelectual e não sensorial, a qualidade estética desses objetos estaria então nas conclusões que tiraríamos a partir desse procedimento intelectual.

Gérard Genette (1994), baseado nas proposições de Danto e Bimkley, aponta uma interessante leitura dos *ready-mades*. Conforme o crítico, se formos procurar qualidades estéticas imanentes que justifiquem essas obras, não encontraremos. Ora, onde está a beleza, a excepcionalidade em uma pá ou em um urinol, fabricados em larga escala? Segundo Genette (1994), o belo, nesses casos, se firmaria em três pilares: no gesto de proposição (não material, não técnico, embora se faça algumas intervenções nos *ready-mades aided*, como se verá adiante), no artista proponente (que não era qualquer um, mas Marcel Duchamp, já bastante conhecido naquela época) e no objeto em si (expor um urinol não é o mesmo que expor um prendedor de roupas, embora Duchamp afirme seu estado de anestesia durante a escolha dos *ready-mades*). Se refletirmos bem, contudo, há uma excepcionalidade em tudo isso: jamais se consideraram objetos cotidianos como obras artísticas. Assim, propõe-se o ordinário como arte, no entanto, por meio de um procedimento extraordinário: não técnico, no sentido de agir sobre uma matéria com um saber e uma sensibilidade, mas, sim, intelectual.

Os *ready-mades* podem ser agrupados de acordo com algumas peculiaridades. Vamos adotar aqui o agrupamento proposto pelo próprio Duchamp. Segundo o artista, um *ready-made aided*:[4]

> [...] *c'est justement un objet dans le même genre auquel l'artiste ajoute quelque chose comme la moustache à la Joconde, qui est une chose ajoutée et qui donne un caractère spécial (rire) à la Joconde, on va dire*.[5, 6] (Viau, 2012, s.p.)

Já o *ready-made*, em "estado puro", é aquele em que o artista não realiza intervenções. É o caso de *Fonte*.

Oswald de Andrade

Oswald de Andrade, como diriam Haroldo de Campos (s.d.) e Décio Pignatari (2012) – ambos concretistas militantes em busca de justificar sua estética pela louvação de suas raízes, sendo uma delas o poeta da Poesia Pau-Brasil –, construiu uma poética radical. Durante o modernismo, produziu a poesia que mais radicalizou o rompimento com o passado. Além disso, Oswald foi um dos precursores entre nós do que se configurou mais tarde, sobretudo nos anos 1960 e 1970, como uma mola central para muitos artistas: a busca por um profundo entrelaçamento entre arte e vida.

Comecemos por definir, segundo Haroldo de Campos (s.d.), o que consistiria a radicalidade de Oswald. Para o crítico, amparado por Marx e Engels, radicalidade consiste em tomar algo pela raiz, sendo justamente a linguagem aquilo que está na raiz do homem. Oswald é radical, então, por operar a linguagem na raiz, despojando-a, sobretudo, da retórica. O poeta empreendeu uma busca pelo "sentido puro" das palavras, abandonando a retórica tradicional, propondo uma ruptura mais profunda que Mário de Andrade, poeta que não abandonou os procedimentos retóricos de composição, apenas os reformou. Pignatari (2012, p. 1) fala de escritores que "têm a coragem e a volúpia do zero, do de onde se começa [...] São os criadores originais, radicais, de uma linguagem nova [...]". Estes escritores seriam responsáveis por uma guinada transformadora, que toca com mais audácia a literatura, não sem relutações conservadoras.

Em 1923, Oswald de Andrade parte novamente para a Europa, onde trava contato com o dadaísmo. Esse movimento que nascera em Zurique, em 1916, e irradiou-se pela Europa, tinha como ponto forte Paris, tida à época como a cidade da vanguarda mundial das artes.

Oswald de Andrade, sob o tom das vanguardas europeias, escreveu dois manifestos defendendo dois movimentos criados por ele: o *Pau-Brasil* e a *Antropofagia.* Interessa-nos aqui, sobremaneira, o primeiro, pois é sob o signo desse que o poeta irá escrever as duas obras que discutiremos. O "Manifesto da Poesia Pau-Brasil" apareceu no *Correio da Manhã*, em 18 de março de 1924. Inicia-se afirmando que "A poesia existe nos fatos". A primeira frase já mostra uma tentativa de romper a rigidez das barreiras entre vida e arte. Não é preciso ir a uma dimensão metafísica ou ao *Montparnasse* para buscar a matéria poética, ela circunda a vida, é a própria vida ordinária. A torre de marfim dos poetas do início do século XIX e início do XX estava de fato sendo abandonada, os artistas desciam para habitar o comum.

Em um país no qual os títulos nobiliárquicos da intelectualidade eram o falar difícil (Campos, s.d.), Oswald reclamava da "eruditização" de tudo, introduzida desde o descobrimento. Erigiram o império dos doutores que desaguaria em um Ruy Barbosa, por exemplo. Em oposição ao doutoramento do país, a inocência infantil: "A poesia Pau-Brasil. Ágil e cândida. Como uma criança." (Andrade, 2012). E para desferir um golpe contra o rebuscamento do verbo: "A língua sem arcaísmos, sem erudição. Natural e neológica. A contribuição milionária de todos os erros. Como falamos. Como somos." (Andrade, 2012). Que a literatura se abrisse agora ao povo, à língua corrente – e à vida corrente –, espontânea e "errada" em detrimento do falar difícil dos eruditos. O que Oswald reclamava era o uso da linguagem banal, gerida pela gramática natural, que se aprende em casa e com os camaradas na rua. Um poema emblemático nesse aspecto é "O capoeira": "– Qué apanhá sordado? / – O quê? / – Qué apanhá? / Pernas e cabeças na calçada" (Andrade, s.d., p. 89). O texto mimetiza a fala ordinária e plena de "erros" da gente comum, uma transgressão perante a intelectualidade dos floreios rebuscados. Está aqui em Oswald o que se configuraria mais tarde em uma das linhas mestras da poesia marginal: a informalidade da linguagem.

O poeta propõe uma perspectiva nova na poesia nacional: o abandono do naturalismo pela síntese,[7] elemento caro a Oswald. Seus poemas que ganharam maior destaque são os sintéticos. Reduzem-se por vezes ao essencial verso único que precisa do título para completar sua significação – "Amor": "Humor" (Oswald, s.d., p. 153). O manifesto

preza ainda a surpresa, a invenção, a ironia, um retorno ao "sentido puro" (em oposição aos rodeios retóricos da poesia tradicional).

O primeiro livro de poemas de Oswald chamou-se *Pau-Brasil*, embora em *Memórias sentimentais de João Miramar*, primeira obra do nosso modernista, já figurassem poemas espalhados ao longo do romance – está em *Miramar* também o humor tão característico do poeta. *Pau-Brasil* foi publicado em 1925, entretanto, escrito em 1923. O volume traz um prefácio de Paulo Prado datado de 1924. Prado saúda ali a poesia instauradora da novidade, permitindo a entrada da linguagem do povo e fugindo à retórica. *Pau-Brasil* contém uma profunda unidade, denunciando um projeto estético bem desenhado. O tomo percorre uma trilha que vai do descobrimento à contemporaneidade do poeta.

A obra é aberta com o texto "Falação". Nesse escrito, a síntese é atingida por meio de uma colagem construída com fragmentos do "Manifesto da Poesia Pau-Brasil". O poeta lança mão de textos já existentes (*ready-mades* linguísticos), para a colagem/montagem e as premissas no conteúdo do manifesto. A obra é dividida em partes que ora são subdivididas, ora não, sendo que a primeira chama-se "História do Brasil" e suas subpartes recebem nomes dos primeiros homens que escreveram sobre o País: Pero Vaz de Caminha, Gandavo, Frei Vicente do Salvador etc.

O conjunto inicial de poemas de "História do Brasil" é intitulado de "Pero Vaz Caminha". Observemos desde já o humor no título, pois ao retirar o "de" do nome de Pero Vaz, "Caminha" pode ser lido como o verbo "caminhar", dando a entender então que os escritos de Caminha foram frutos de uma "caminhada" de observação. Os poemas de "Pero Vaz Caminha", como os demais de "História do Brasil", foram realizados por meio de dois procedimentos: a colagem e o recorte. Vamos distingui-los por suas especificidades. A colagem, como já visto, resume-se no recorte e colagem de fragmentos vindos de fontes diversas. No caso, esse procedimento usa recortes advindos de uma mesma fonte: a carta de Pero Vaz de Caminha. Oswald seleciona trechos vizinhos e os monta formando o poema. Já aquilo que estamos chamando de recorte constitui-se em tomar um fragmento inteiro da carta e o versificar. Vejamos o caso das colagens. Abaixo transcrevemos um trecho da carta, as partes que sublinhamos são os fragmentos recortados por Oswald na construção do poema que segue logo após:

> E assim seguimos nosso caminho, por este mar, de longo, até que, terça-feira das Oitavas de Páscoa, que foram 21 dias de abril, estando da dita Ilha obra de 660 ou 670 léguas, segundo os pilotos diziam, topamos alguns sinais de terra, os quais eram muita quantidade de ervas compridas, a que os mareantes chamam botelho, assim como outras a que dão o nome de rabo-de-asno. E quarta-feira seguinte, pela manhã, topamos aves a que chamam fura-buxos.
> Neste dia, a horas de véspera, houvemos vista de terra! (Caminha, 2012, s.p.; grifo nosso)

> A descoberta
>
> Seguimos nosso caminho por esse mar de longo
> Até a oitava da Páscoa
> Topamos aves
> E houvemos vista de terra
> (Andrade, s.d., p. 71)

Podemos considerar cada fragmento coletado por Oswald como *ready-mades,* e as obras daí materializadas, como uma espécie de r*eady-mades aided*,[8] pois elas são formadas por uma operação interventora por parte do artista.[9] Os recortes, antes de serem tomados pelos coladores, como mencionamos, não eram considerados elementos da esfera das artes; configuravam, antes, corpos estranhos no panteão artístico, são geralmente materiais com fins utilitários, enquanto a arte tende a fugir a qualquer utilitarismo. A carta de Caminha é um documento com uma utilidade bem definida: informar ao rei D. Manuel de Portugal os andamentos da descoberta da "Terra de Santa Cruz", portanto, distancia-se bastante da esfera da arte. Oswald de Andrade, todavia, por meio de seus procedimentos poéticos, eleva alguns trechos da missiva ao patamar da arte. Dessa maneira, como afirmou Pignatari (2012, p. 13), "[a] poesia de Oswald de Andrade é uma poesia *ready-made*".

Observemos o processo de composição de um poema em que o recorte é usado. Da mesma forma que anteriormente, transcrevemos o trecho da carta e, depois, o poema:

> Mostraram-lhes um papagaio pardo que o Capitão traz consigo; tomaram-no logo na mão e acenaram para a terra, como quem diz que os havia ali. Mostraram-lhes um carneiro: não fizeram caso. Mos-

traram-lhes uma galinha, quase tiveram medo dela: não lhe queriam pôr a mão; e depois a tomaram como que espantados. (Caminha, 2012, s.p.; grifo nosso)

Os selvagens

Mostraram-lhes uma galinha
Quase haviam[10] medo dela
E não queriam pôr a mão
E depois a tomaram como espantados
(Andrade, s.d., p. 71)

Note-se que, nesse caso, o trabalho do poeta é recortar um trecho inteiro e o colocar sobre a forma de verso. O processo da montagem é excluído.

Observemos que, em ambos os poemas, como em toda a poética oswaldiana, há a inserção de fragmentos de prosa, e a metáfora, presença forte no tecido da poesia, perde seu espaço, o discurso é antes metonímico, mais especificadamente sinedóquico. O leitor, com um mínimo de conhecimento histórico, toma os versos de "A descoberta" e de "Os selvagens" como índices (no sentido da semiótica de Peirce) que o levam a um substrato histórico maior. Os versos funcionam como fragmentos metonímicos, são as pontas do *iceberg* que evocam a presença de um corpo muito maior submerso na história do Brasil.

As peças do livro *Pau-Brasil* que não fazem parte da seção "História do Brasil", embora não sejam retirados diretamente de outros textos[11] e alçados à categoria de poemas, à guisa dos *ready-mades*, se configuram em fragmentos de elementos da cultura brasileira. Assim, os poemas são quase sempre "ativadores enciclopédicos":

Azorrague

– Chega! Perdoa!
Amarrados na escada
A chibata preparava os cortes
Para a salmoura.
(Andrade, s.d., p. 90)

Já o título ativa uma série de fatos históricos. O azorrague, espécie de chibata de oito cordas, contendo nas pontas algo que perfura ou corta, é usado desde a Roma Antiga para o açoite. A palavra nos

faz rememorar que no Brasil fazia-se uso do azorrague para punir os escravos, daí virem à mente todas as mazelas geradas pela escravidão. O sofrimento desses homens é bem marcado pelos pedidos de perdão, mas o açoite só terminará quando a salmoura for aplicada aos ferimentos causados pelo azorrague.

Esse poema nos serve como ilustração e expansão do conceito de recorte, já apontado acima. Aqui, trata-se do recorte de uma cena ficcional, um procedimento bastante usado pelo poeta ao longo de suas obras. Rosa Maria Martelo (1999, p. 226), embora tratando da poesia portuguesa contemporânea, nos oferece um comentário que contribui bastante na ampliação da ideia de recorte ou, como ela diz, "acontecimento mínimo":

> [...] dois elementos aparentemente antagônicos como o "acontecimento mínimo", digamos que sem grandeza ou valor aparentes, sem canónica poeticidade, e o "resplendor" que de algum modo iluminaria pela transcendência do que é a sua própria luz discursiva. [...] Uma das estratégias compositivas que podemos filiar nesse enquadramento global caracteriza-se pela exploração do fragmento narrativo, ou seja, pela apresentação não de uma micronarrativa poética, mas do que parece ser apenas a suspensão discursiva de um de seus momentos e que, por isso mesmo, podemos subordinar à ideia de "acontecimento mínimo".

Como suspensão de um momento da narrativa, o resultado será um fragmento que o leitor tentará compreender como substituto de uma narratividade global, portanto uma sinédoque. Esse acontecimento mínimo, no caso de vários poemas de Oswald, atinge uma transcendência também com as inferências que o leitor deve realizar na tentativa de reconstituir a narrativa geral da qual foi retirado.

Em "Os selvagens", o recorte que formou a peça foi retirado de um documento real, retratando um acontecimento real (pelo menos até onde sabemos), já o recorte de cenas ficcionais mimetiza o mesmo procedimento, porém a cena trazida à baila é construção do imaginário do poeta, estando, entretanto, em *Pau-Brasil*, na maioria das ocorrências, ancorada em fatos da enciclopédia histórica, como ocorre em "Azorrague". Esse poema-recorte nos lança (indicia/aponta) a um

acontecimento corriqueiro, embora perverso, no regime escravocrata, como a História nos relata.

O livro seguinte de poemas de Oswald de Andrade foi publicado em 1927. A ingenuidade como um elemento de composição poética e a busca pelo "sentido puro", em oposição ao beletrismo retórico, são bem marcados no título da obra: *Primeiro caderno do aluno de poesia Oswald de Andrade*. O tomo não possui uma unidade delimitada como tivera *Pau-Brasil*. Em vários momentos, o poeta abandona a sua tão fértil síntese e compõe poemas longos, como "Balada da Esplanada" e "Hino nacional do Pati do Alferes"; por outro lado, há peças de grande vitalidade, como aquelas de "As quatro gares". A colagem, à guisa de "História do Brasil", não mais existe.

O *Primeiro Caderno* é aberto com um poema luminoso que, já mencionamos, configura-se na menor peça de Oswald ("Amor") e possui apenas um verso: "Humor" (Andrade, s.d., p. 153). O poema, com tonalidade cômica, funda-se em uma sugestiva paranomásia entre os dois vocábulos que o constituem e sugere uma relação entre o amor e o estado de ânimo (humor).

Na sequência, está a série de poemas intitulada "As quatro gares": "Infância", "Adolescência", "Maturidade" e "Velhice". As quatro peças sintéticas querem representar cada qual, de maneira bem humorada, uma fase do desenvolvimento de um ser humano, funcionando como sinédoques dessas fases. Vejamos "Maturidade":

> O Sr. e a Sra. Amadeu
> Participam a V. Exa.
> O feliz nascimento
> De sua filha
> Gilberta
> (Andrade, s.d., p. 157)

O primeiro elemento a se notar é a estrutura do poema que mimetiza um comunicado, portanto, um gênero textual bastante utilitarista e sem finalidade estética. Oswald de Andrade intervém na estrutura desse gênero versificando-o e o tornando poesia. Dessa maneira, "Maturidade" vai se aproximar bastante do *ready-made aided* de Marcel Duchamp: um elemento não artístico sofre uma intervenção do artista e se eleva ao *status* de arte.

"Velhice" fecha a série: "O netinho jogou os óculos / Na latrina" (Andrade s.d., p. 157). Estamos diante de um recorte ficcional que nos oferece o mínimo de elementos narrativos, constituindo-se uma peça sintética e de um poder de sugestão imenso. O poema aponta para uma narrativa maior da qual foi extraído, ao mesmo tempo que é uma sinédoque da velhice de forma geral. O leitor curioso pode se esforçar para preencher as lacunas deixadas pelo texto fragmentário: o netinho jogou os óculos por peraltagem? Vingança por uma punição ou privação que recebeu? Ou pela simples ingenuidade infantil? Qual foi a consequência do fato? Etc. O significante "velhice" faz surgir na mente um significado complexo, ou, antes, uma série de considerações; sua amplitude sugestiva é muito maior, por exemplo, que a palavra copo. E é interessante notar como está arraigada em nossa consciência a relação entre velhice e netos. Essa palavra "neto" contém em si toda uma narrativa que aponta para o relato da geração dos filhos dos filhos.

É possível fazermos todas essas inferências e digressões que apontamos no poema analisado acima, mas a materialidade imanente da poética de Oswald é, como o diz Campos (s.d., p. 17), objetivista e anti-ilusionista:

> [...] justamente por se tratar de um procedimento anti-ilusório, de uma técnica de objetivação, é que a poesia assim resultante é objetiva. Ao invés de embalar o leitor na cadeia de soluções previstas e de inebriá-lo nos estereótipos de uma sensibilidade de reações já codificadas, esta poesia, em tomadas e cortes rápidos, quebra a morosa expectativa desse leitor, força-o a participar do processo criativo.

Essa poesia objetiva, ao contrário do que se pensa, exige mais atividade do leitor, a linguagem "a-poética" (no sentido de fora da poética canônica), crua e anti-ilusória convoca-o à intimidade, sob pena da não fruição. As peças querem se negar enquanto produtos de uma técnica artística canônica – embora use também uma técnica para causar essa ilusão.

Considerações finais

A poética de Oswald, assim como os *ready-mades*, tem uma potencialidade de expansão dos limites da arte. Até Duchamp, como

já apontamos acima, uma obra se caracterizava por ser construída manualmente pelo artista, que mostrava sua virtuosidade técnica na lida com os materiais próprios à arte. Com a introdução no mundo artístico de objetos produzidos em fábricas e simplesmente assinados ou também recebendo pequenas intervenções dos artistas, alargou-se o conceito de arte. Oswald realizou o mesmo em nossa poesia. O poeta constrói uma poética que desce até as raízes da linguagem. Os procedimentos canônicos da poesia – sobretudo a retórica – são abandonados em favor de um prosaísmo gritante, as construções linguísticas virtuosas do formalismo parnasiano são substituídas por frases feitas, retiradas da linguagem cotidiana ou da formal. Essas seriam *ready-mades* linguísticos, ou seja, textualidades que não tinham função estética são elevadas ao estatuto de arte. Para tanto, o poeta pode lançar mão de procedimentos de colagem e recorte, gerando textos fragmentários como a arte cubista, que Oswald conheceu na Europa em 1913. O procedimento de montagem/colagem usado por Oswald vai se ajustar com muita eficiência ao espírito de síntese do poeta. Em detrimento da metáfora, procedimento icônico, destaca-se aqui a metonímia, que é indicial. A metáfora, figura de maior uso na poesia, lança a percepção para si mesma. A metonímia lança a percepção sobretudo para fora de si, um fragmento metonímico (ou sinedóquico) em Oswald é a ponta do *iceberg* indiciando uma grande extensão de informações escondidas. Assim, os poemas de Oswald de Andrade, sobre a aparente objetividade, são extremamente lacunares, cobrando constantemente do leitor a participação detetivesca para se tentar chegar àquilo que é apontado pelos índices. Um poema curto, como é a maioria dos de Oswald, ao receber as inferências que cobra, surpreende pela grande quantidade de informações trazidas à baila.

Oswald de Andrade, realizando os procedimentos assinalados acima e inserindo na poesia construções informais ou que prezavam a "contribuição milionária de todos os erros", como o próprio poeta afirma no "Manifesto Pau-Brasil", edificou uma linha de poesia novidadeira, que teve como descendentes, sobretudo, os ditos "poetas marginais".

Notes on some features of the poetry by Oswald de Andrade

Abstract

This study aims to mapan analyze some characteristics and procedures contained in the initial two poetry books by Oswald de Andrade. In view of the European avant-gardes' procedures, specifically the ready-made by Marcel Duchamp, Oswald de Andrade grasps the language from the root, building an aesthetic based on the synthesis, in search of the rhetorical denudation of the language and, especially, of a free look without preconceptions, that condition the arrival of the word to the poem.

Key words: Oswald de Andrade, collage, ready-made.

Notas

1 "Como se nós conhecêssemos o objeto de um só lado, de um só ponto de vista, como se vendo a face nós esquecêssemos que a nuca existe também, como se a nuca fosse a outra face da lua, desconhecida e invisível." (Tradução nossa).

2 Nesse sentido, segundo Iwasso (2010), a tela *Fruit dish andglass* de Braque foi pioneira. Em 1912, o pintor aplica um papel de parede estampado com veios de madeira sobre a superfície do quadro. Assim, Braque dá andamento a uma operação que, se, por um lado, romperia definitivamente com o espaço naturalista na pintura, cânon vigente na representação pictórica desde a adoção da perspectiva linear no Renascimento, por outro lado, fazia-o pela inserção física de um elemento industrializado, mundano, no espaço vernacular da pintura (Iwasso, 2010).

3 Jogo fonético: os sons das letras em francês constroem a expressão: "Elle a chaud au cul": "ela tem o rabo quente".

4 *Ready-made* fomentado ou fabricado.

5 "[...] é justamente um objeto do mesmo gênero no qual o artista coloca alguma coisa, como um bigode na Gioconda, que é uma coisa colocada e que dá uma característica especial à Gioconda, diríamos." (Tradução nossa).

6 Nessa categoria estão as obras que são submetidas a pequenas intervenções por parte do artista, portanto há aqui o uso de algum trabalho técnico sobre a materialidade do objeto, contudo, não será esse trabalho o mecanismo que o lançará à categoria artística. Do contrário, os *ready-mades* sem intervenções não poderiam ser considerados arte.

7 A síntese é também um procedimento bastante prezado pelos futuristas. Marinetti publicara, por exemplo, "O Manifesto do Teatro futurista sintético" (1915).

8 Ressaltamos, contudo, que, na feitura *ready-made aided,* Duchamp se limitava apenas a pequenas intervenções, já na colagem há um considerável trabalho técnico empreendido pelo artista.

9 Tal intervenção lembra o processo de construção de *Roda de bicicleta*, em que Duchamp fixa a um banco uma roda de bicicleta, ou seja, "cola" dois elementos distintos formando uma única peça.

10 Na versão da carta aqui usada, a palavra "haviam" é trocada por "tinham".

11 Excetua-se "Nova Iguaçu" (formado mero arrolamento de nomes de estabelecimentos comerciais que seriam de Nova Iguaçu) e "Biblioteca Nacional" (citação de títulos de livros).

Referências

Andrade, Oswald de. *Cadernos de poesia do aluno Oswald*: poesias reunidas. São Paulo: Círculo do Livro, s.d.

_____. *Manifesto da poesia pau-brasil*. Disponível em: <www.ufrgs.br/cdrom/oandrade/oandrade.pdf>. *Acesso em: 3 jan. 2012.*

Caminha, Pero Vaz de. Carta a El Rei D. Manuel, Dominus. Disponível em: <http://www.biblio.com.br/defaultz.asp?link=http://www.biblio.com.br/conteudo/perovazcaminha/carta.htm>. Acesso em: 3 fev. 2012.

Campos, Haroldo de. Uma poética da radicalidade. In: Andrade, Oswald de. *Cadernos de poesia do aluno Oswald*: poesias reunidas. São Paulo: Círculo do Livro, s.d.

Cohen, Renato. *Performance como linguagem*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

Genette, Gerard. *L'oeuvre de l'art*: immanence ettranscedance. Paris: Seuil, 1994.

Iwasso, Vitor Rezkallah. Copy/paste: algumas considerações sobre a colagem na produção artística contemporânea. *ARS,* n. 15, v. 8, São Paulo, 2010. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S1678-53202010000100004&script=sci_arttext>. Acesso em: 4 jan. 2012.

Jakobson, Roman. *Questions de poetique*. Paris: Seuil, 1973.

Martelo, Rosa Maria. Anos 90: breve roteiro da novíssima poesia portuguesa. *Via Atlântica*, n. 3, São Paulo, 1999. p 224-233.

Mink, Janis. *Duchamp*. Tradução de Zita Moraes. Lisboa: Paisagem, 2006.

Pignatari, Décio. Marco zero de Andrade. Disponível em: <http://www.seer.fclar.unesp.br/alfa/article/download/3230/2957>. Acesso em: 10 jan. 2012.

Richter, Hans. *Dada:* arte e antiarte. Tradução de Mariom Fleischer. São Paulo: Martins Fontes, 1993. (Coleção a).

Viau, Guy. Changer de nom, simplement: Entrevista de Marcel Duchamp à Radio Télévision canadienne, em 17 de julho de 1960. *Tout-fait:* the Marcel Duchamp studies on line journal, n. 4, v. 2. Entrevista concedida a Guy Viau. Disponível em: <http://www.toutfait.com/issues/volume2/issue_4/interviews/md_guy/md_guy_f.html>. Acesso em: 19 jan. 2012.