

OSWALD DE ANDRADE: um descobridor do Brasil (circuito cômico-irônico em *Pau-Brasil*)

Leonardo COE

“Por mais fortuita que seja a origem do termo ‘metafísica’, é possível anexar-lhe o significado de um pensamento que parte do ‘para-nós’ dos fenômenos físicos e se informa sobre o que está atrás deles. Podemos, então, denominar ‘metabiológico’ um pensamento que parte do ‘para-si’ da vida orgânica e retorna ao que está atrás dela; penso nos fenômenos básicos, descritos de forma cibernética, da auto-afirmação de sistemas auto-referenciais diante de um mundo circundante supercomplexo”.

J. Habermas, *O Discurso Filosófico da Modernidade*, p. 517.

Duma consequência da arte peripatética

Desde Aristóteles, os estados psíquicos podem ser interpretados como interiores e voláteis. Destarte, por essa lógica, o ser humano forma uma relação de expressão com o mundo exterior que pode ser denominada de fenômeno artístico. Um real pode ser criado, seja por palavras ou por pinturas, seja *per* esculturas ou músicas. A esse mister, a ontificação do produto artístico pode ser causador, dentre outros aspectos emotivos, da propriedade psicológica da catarse na medida de sua essência mimética.

Na *Poética*, dois conceitos formam corpo lógico que pode funcionar como síndeto entre a obra de arte e o receptor. Assim, o sistema forma-se de duas partes distintas e subordinadas, com a primeira tratando da codificação criativa da estada humana em sociedade, e a segunda, obrigatoriamente respectiva, é tão enfática quanto a qualidade da imagem contida no reflexo do espelho formado pela filigrana da primeira. Nesse íterim, a mimese assume postura equivalente à causa no diagrama engendrado anteriormente.

Para Aristóteles, a palavra mimese está afeta à *techné* (arte) e à *physis* (natureza). Ele ensina, na *Física*, que a criação, naturalmente, delinea a natureza. Sua mimese alcança uma dimensão ontológica, enaltecendo o valor da arte pela autonomia do processo mimético diante de uma verdade preestabelecida; ainda verificamos:

Do mesmo modo que alguns fazem imitações seguindo um modelo com cores e atitudes, - uns com arte, outros levados pela rotina, outros enfim com a voz; assim também, nas artes, a imitação é produzida por meio do ritmo, da linguagem e da harmonia, empregados separadamente ou em conjunto (ARISTÓTELES, 1999, p.239).

Como consequência do efeito mimético, a catarse, nesse contexto, podendo ser entendida como um tipo de périplo da criação, aporta na esfera do conhecimento relacionada ao significado, tal como acontece, por outro lado, com a esteticidade. Por isso, a acumulação nervosa, pode ser uma propriedade desejável, constantemente, pelo objeto da constituição artística. Efetivamente, a arte outra coisa não é, senão expressão de algo, sendo, pois, substanciada, consequencialmente, pela mimese. Neste caso, ela pode ser, sobretudo, a delineação exterior dos estados psíquicos que, codificados pelo interlocutor, na obra de arte, retorna a ela própria, gerando uma descarga energética centrípeta ou uma explosão de sentidos, genericamente, um estado de choque mental em relação à realidade circundante, podendo ser evidenciada pelo choro ou pelo riso.

Quando um objeto estimula as faculdades do conhecimento, começando pelos sentidos externos, excita-se uma cadeia de ações, numa sequência que pode encontrar repouso após o fechamento do sistema actancial. Destarte, o final pode ser o resultado dum estado de alma, a satisfação pela obra acabada, mesmo havendo sempre a certeza da imprecisão no que tange à idéia exata sobre a perfeição do real.

Nesse ínterim, o gênero lírico e seu produto poético perfaz-se na substância de expressão literária em que, pioneiramente, o espírito humano abrolha seu cabaz periférico de interpretação da realidade. Por outro lado, a dor, o sofrimento, a angústia podem se associar a imagens mais rítmicas e menos definíveis que no texto prosaístico.

Não obstante, não se ocupa o poeta, necessariamente, com lamúrias, todavia os artistas que escrevem a com o experimento do “além da dor” (PESSOA, 1963, p.71) talvez sejam mais espontâneos no campo da poesia, do que no da prosa. Tal ocorrência existencial pode criar, em leitores mais imediatistas, um afastamento da obra em poesia, no entanto, há aqueles que a procuram, exatamente, porque nelas consolam-se, refratando sua própria alma.

Do cômico

O riso ou o sorriso, como efeito catártico, pode ser uma das formas de expressar os sentimentos humanos dos mais habituais. Sendo fruto de um ato hilariante ou de um texto que tenha tal caractere, perfaz-se, consecutivamente, sendo proporcional à mimese detectada pelo narratário e/ou interlocutor na mensagem percebida.

O ato cômico é, talvez, um dos mais peculiares efeitos externos gerados pelo homem. Remontando à tradição grega, observa-se que essa tipologia de texto produzido – oral ou escrito – em sociedade é destacado, com certa ênfase, desde as pioneiras análises que versavam sobre o comportamento humano.

A comédia, desde Plauto e Terêncio, como o romano Marcial, em seus poemas- cotidiano, foi usada como corretor social. Mais à frente, Gil Vicente, com seu *ridendo castigat mores*, destaca a importância e a eficácia desse efeito no ato comunicativo. Por outro lado, em Ariosto e Maquiavel, percebe-se que o cômico pode ser visto como um efeito plural a serviço de uma leitura crítica de eventos e personalidades.

A esse mister, a componente cômica, nas diegeses trágicas, foi bastante utilizada pelos autores elizabetanos, principalmente, por William Shakespeare, que, certamente, não foi o criador de tal fórmula, não obstante, possivelmente, resgatou-a de manifestações populares, teatrais, semi-teatrais – das baladas, dos cantares de gesta, dos espectáculos jogralescos, das epopeias e do romanceiro, tanto de sua época, quanto de épocas remotas – e também da tradição cômico-popular que temos conhecimento de longa data. Desse modo, Mikhail Bakhtin aborda a temática da seguinte forma:

A dualidade na percepção do mundo e da vida humana já existia no estágio anterior da civilização primitiva. No folclore dos povos primitivos encontra-se, paralelamente aos cultos sérios (por sua organização e seu tom), a existência de cultos cômicos, que convertiam as divindades em objectos de burla e blasfêmia (BAKHTIN, 1992, p.157).

Não é unívoca a abordagem epistemológica sobre esse tema. O italiano Antônio Sebastiano Minturno, bispo de Ugento (falecido em 1574), em sua ampla discussão sobre os preceitos da *Poética*, de Aristóteles, em sua obra *De Poeta* (1559), preconizou, na época, que os gêneros dramáticos deveriam se diferenciar pelos tipos de

desfecho e pelos tipos de caráter, acrescentando que, na tragédia, só deveriam existir os grandes homens, que faziam parte da aristocracia. Já os mercadores e a gente comum só deveriam existir na comédia, e as pessoas humildes, desprezíveis e ridículas, estariam presentes no drama satírico, gênero este que, normalmente, inseria em sua trama, situações de crítica social e política. Nesse contexto, o texto Aristotélico diz o seguinte:

A comédia é uma imitação de maus costumes, não os piores, - é antes uma pintura somente do vergonhoso em que se inclui o ridículo. O ridículo provém de um defeito e de uma tara que não representam um caráter corruptor ou doloroso. Tal é o caso de uma máscara feia e disforme, sem ser ocasionadora de sofrimento (ARISTÓTELES, 1999, p.307).

O efeito cômico pode ser entendido como um jogo de identidades, cumprindo determinada função. O uso da palavra, pela função poética, a busca do verbete exato ou quase, melhor dizendo, apropriado para tal função, é algo quase permanente. Sem focalizar, exatamente, as condições consequenciais relativas às ambiguidade, pode-se perceber que a tentativa de criação do efeito cômico resultará tanto mais eficaz quanto melhor o receptor (re)conhecer o texto (mensagem) ou os códigos e convenções que lhe subjazem.

Dessas preliminares, o prazer promovido pelo efeito cômico da linguagem pode ser sobejado pelos que detiverem *corpus* intra e intertextual pontuado pelo texto consequencial, ou seja, um texto que tenha finalidade por certo humor. Quanto maior a verossimilhança, a catarse se mostra diretamente proporcional. Destarte, o efeito cômico-irônico, na obra *Pau-Brasil*, de Oswald de Andrade, pode ser notado em vários poemas do conjunto da obra, também em vários excertos de partes distintas dos versos.

Da expressão brasileira como estrutura

A crítica literária vê, em Oswald de Andrade, um dos maiores escritores do Modernismo. É apontado como um dos mais polêmicos e criativos participantes da Semana de Arte Moderna. A obra oswaldiana atravessou diversas fases – da poesia Pau-Brasil à Antropofagia. Enquanto intelectual, irradiações das convulsões de seu tempo, mostrou-se de personalidade instável e decidida. Essa informação pode ser subsidiada pelo

própria atitude do autor, que, em 1933, no prefácio do livro *Serafim Ponte Grande*, renega todo o conjunto de sua obra precedente, inclusive o livro *Pau-Brasil*.

Inobstante a atitude de negação de si mesmo do autor - evidência de amadurecimento filosófico - sua obra permaneceu, foi enraizando, ganhando vida à guisa de um não muito vulgar Pau-brasil. Oswald acusava sua obra pregressa de errônea, pobre e de má sistematização, mas ela teve um percurso interno e externo de valor. O programa defendido, pioneiramente, pelo quixote modernista era bastante vasto e radical, rico em temáticas, focalizando e valorando vários efeitos, dentre eles o irônico refinado e o cômico, aspectos estilísticos assaz presentes no livro *Pau-Brasil*.

Em advocacia do autor, o poeta Carlos Drummond de Andrade critica negativamente o livro de poemas *Pau-Brasil*. Todavia, mesmo François Rabelais - considerado autor clássico - conseguiu ser imaculado em relação ao estigma de autor “menor”, por ter fundamentado sua obra em tradições da cultura popular. Acredita-se que, por este motivo, sua obra tenha sido tão incompreendida pelos críticos da cultura oficial época. Assim sendo, Oswald não pode ser arguido como réu culpado por Drummond, porquanto já havia feito seu próprio flagelo. Sobre o estigma ôntico de autor maior ou menor, entende Bakhtin que:

Se Rabelais é o mais difícil dos autores clássicos, é porque exige, para ser compreendido, a reformulação radical de todas as concepções artísticas e ideológicas, a capacidade de desfazer-se de muitas exigências do gosto literário profundamente arraigadas, a revisão de uma infinidade de noções e, sobretudo, uma investigação profunda dos domínios da literatura cômica popular que tem sido tão pouco e tão superficialmente explorada (BAKHTIN, 1992, p. 217).

A sátira pode ser um sinal de oposição e, também, de autodefesa. A base do *humour* pode ter tons de auto flagelação ou de autocrítica na poesia oswaldiana. Os trocadilhos inteligentes, carregados de improviso e de pujança, podem velar subjacentemente um riso londrino. Em versos livres, como areia fina em uma ampulheta o tempo urge, pela leitura convulsiva e degustante o prazer se funde à História; o riso pode ocorrer como fruto súbito num leitor avisado que, quando não menos espera, acabou.

Por outro lado, como todo flagelante, a frieza e a maquinagem nervosa também podem ser percebidas nos poemas tão incrivelmente sintéticos que pouco podem dizer ao estrangeiro os visita. Às vezes, pode ser quase impossível encontrar o efeito intencional do

autor na composição das mensagens – uma nota demasiado específica e profunda –, principalmente, no que tange ao cômico, sem que se conheça, pelo menos de longe, o vulto inspirativo que serviu de mote naquela instância do discurso.

Num plano mais literário, a paródia ocorre como recurso de produção textual muito usado por Oswald de Andrade. O conceito de paródia, no *corpus*, pode perder o carácter de texto menor, de imitação burlesca de uma obra literária séria; o lado ridículo de uma substância. Por todo o livro de poemas *Pau-Brasil* encontram-se referências intertextuais de intenção problematizante, críticas negativas capazes de grangear o riso pela ponte da intertextualidade.

Existe uma atitude propedêutica que pode se perfazer no contato direto com os textos que inspiraram o autor. Toque este que dá vida à mimese, ou seja, “aquilo que se verifica quando o poeta como que se oculta e fala como se fosse outra pessoa, procurando assemelhar o mais possível o seu estilo ao da pessoa cuja fala anunciou” (AGUIAR E SILVA, 1988, p. 340), assim, com o pós-contato na leitura das paródias, poderá ser germinada a catarse como riso ou, em alguns casos, como sorriso, proporcionalmente, detectados.

Um sistema ondulatório nos versos

Dentre os vários poemas-pílula do livro *Pau-Brasil*, destacam-se alguns que funcionam muito bem como poemas-piada. Como ato-ignição do fenômeno cômico, a verosimilhança, agora como filigrana Histórica, detém traços peculiares ao quotidiano do homem brasileiro que habita o interior mais embrenhado na realidade dos confins do vasto interior do Brasil. *Locus amoenus* de uma ciranda social desprovido, felizmente, da substância anti-humana que move os fulcros ideológicos nas cidades. É o escutar como fala a sagueza do campino, o encontro com a verdade mostrada por uma realidade instável e aparentemente escassa, o deliciar-se com ela. Eis o *corpus*:

vício da fala

Para dizerem milho dizem mio
Para melhor dizem mió
Para pior pió

Para telha dizem teia
Para telhado dizem teiado
E vão fazendo telhados

Nesse poema o autor demonstra como o povo – o cidadão comum do Brasil – usa a língua portuguesa numa aplicação coloquial comum a grande parte da população que talvez nunca precisará decisivamente usar a forma grafa e a sintaxe da norma culta gramatical. Há um outro plano e maneira de comunicar-(se); uma neo-composição de linguagem diferente da falada por quem manteve contato pragmático, no Brasil, com as normas gramaticais oriundas de Portugal e tão comuns à população lusa – sobretudo as conjugações verbais e a colocação pronominal, por exemplo – e tão esdrúxulas ao povo que absorveu esta espécie de substrato que, normalmente, fora adaptado ou modificado, dentre outras coisas, principalmente, pela lei-mor de síntese e menor esforço da linguagem e do homem.

Nesse ínterim, o contato do poeta com essa maneira pitoresca e sonante do povo gera a inspiração que, por sua vez, também, mostrar-se-ia como um exemplo daquilo que os fundadores do Modernismo brasileiro desejavam: um carácter peculiar ao que fosse brasileiro; nacos de representação da realidade em que estavam inseridos – genericamente e não só a apalpar núcleos urbanos sem identidade e raiz ancestral – para, à guisa de um costureiro, formarem a colcha de retalhos que representa o *modus vivendi* do povo brasileiro.

Como prova cabal do acima dito, mostra-se o poema *o gramático*, tópico comum a quem compõe, estuda, lida com as palavras. A luta metafísica constante pelo efeito certo e/ou mais próximo da equacionalização do real; um tema que, mesmo sendo impopular, não deixa de aparecer inexorável e inconscientemente no cotidiano dos falantes:

o gramático

Os negros discutiam
Que o cavalo sipantou
Mas o que mais sabia
Disse que era
Simpantarrrou

Em *o capoeira*, além da fidelidade fonética, acresce ao texto uma dinâmica comum à linguagem composta pela voz vulgar. A mensagem das entrelinhas, na oralidade, é fundamental, assim também como o contexto. Um exemplo bem enfático desse tipo de composição pode ser encontrado no contato com os textos – romances, contos ou novelas – do campo da Literatura Oral e Tradicional, por seus “cascos” oriundos de recolhas de signos ou apenas de significantes na península ibérica:

o capoeira

- Qué apanhá sordado?
- O quê?
- Qué apanhá?
Pernas e cabeças na calçada

Em *relicário*, o efeito cômico pode ser evidenciado de maneira salteada, destacando-se a criatividade do autor na mensagem contida, subjacentemente, no título e no uso sincrônico da História do Brasil com as personagens Históricas “Conde d’Eu”, “Dona Benvinda”, além da rima final que se completa por meio da fidelidade da escrita à oralidade, faz do texto um exemplar de poema-piada de raro valor:

relicário

No Baile da Corte
Foi o Conde d’Eu quem disse
Pra Dona Benvinda
Que farinha de Suruí
Pinga de Parati
Fumo de Baependi
É comê bebê pitá e caí

Destarte, a temática da oralidade popular continua em vários poemas, com a catarse tanto maior quanto a mimese textual. Evidentemente, a catarse está afeta ao empirismo do leitor; um interlocutor de pouca vivência e andança pouco pode abstrair e reconhecer na mensagem, podendo perder-se no universo de efeitos referenciais criados pelas interligações das realidades no produto poético. Como coerência ontológica da linguagem, do périplo da oralidade, consequencialmente, o leitor aporta no porto da

musicalidade, um amarramento sistêmico que forja a mensagem linguística, cristalizando-a e a tornando capaz de perdurar de geração para geração como uma substância plena, evidência disso, *o violeiro*:

o violeiro

Vi a saída da lua
Tive um gosto singulá
Em frente da casa tua
São vortas que o mundo dá

O poema que será abordado a seguir é um dos mais emblemáticos da poesia oswaldiana e brasileira. Mostra, verdadeiramente, o fenômeno da linguagem que ocorre até hoje no Brasil, ou seja, a preferência do povo brasileiro pelo pronome proclítico em detrimento ao pronome enclítico usado, naturalmente, pelo povo português no início dos enunciados linguísticos. Em ambos os casos essa característica é comum a todos os agrupamentos sociais; enquanto em Portugal, até um vândalo grafita em muro de propriedade privada “Amo-te Maria!”, no Brasil, tal hipotético poluidor visual grafitaria “Ti amo Rozy!”, causando, além de um, outros fenômenos gráficos.¹

pronominais

Dê-me um cigarro
Diz a gramática
Do professor e do aluno
E do mulato sabido
Mas o bom negro e o bom branco
Da Nação Brasileira
Dizem todos os dias
Deixa disso camarada
Me dá um cigarro

Finalizando o conjunto de poemas que pode refratar, mais enfaticamente, a maneira como o povo brasileiro usa a língua portuguesa no seu dia-a-dia, o autor mostra um texto, como se abrisse um leque teórico, que engloba toda a *praxis* mostrada

¹ Não é oportuno, nesse momento, debater a noção de certo e errado desse fenômeno linguístico.

anteriormente, pistas de uma espécie de indignação com o fato de seu povo ser assim tão *naive* ou desprovido de apoio institucional eficaz para diminuir tal condição. Nota-se que, pelo título, o autor quer sinalizar um norte, hipoteticamente, uma luz para retirar das trevas aquele conjunto de pessoas que não chega para ser povo ou nação. Mas tal luz pode ser vista pelo autor como uma “Cruz imperfeita”.

Também faz menção aos deputados estaduais e federais – que deveriam ser construtores das leis e de uma sociedade mais isonômica – que nada fazem, pois há “Silêncio sobre o mar do Equador”; a grandiosidade de um símbolo nacional que está “Perto de Alfa e de Beta” é tamanha e o eu lírico pede “Perdão dos analfabetos que contam casos” jogados à própria sorte, como se não houvesse Deus, e, logo, ao “Acaso”. O poema:

o cruzeiro

Primeiro farol de minha terra
Tão alto que parece construído no céu
Cruz imperfeita
Que marcas o calor das florestas
E os discursos de 22 câmaras de deputados
Silêncio sobre o mar do Equador
Perto de Alfa e Beta
Perdão dos analfabetos que contam casos
Acaso

Gente, terra e tempo

Por outro lado, focalizam-se poemas cujo tom cômico-irônico assenta ora no viés Histórico ora no folclórico; o autor também cria poemas que refratam um conhecimento geográfico vasto. Como iniciático desta parte, *os selvagens*:

os selvagens

Mostraram-lhe uma galinha
Quase haviam medo dela
E não queriam pôr a mão
E depois a tomaram como espantados

Neste texto, a presença de uma temática Histórica sobejamente conhecida, só que, agora, contada pelo poeta de outra maneira, ou seja, encadeia versos e constrói um real não remetendo, só ao riso fácil, mas também – talvez mais meritório – fá-lo, com fragmentos de um texto consagrado, um outro texto, quase o mesmo, se não fosse a escolha separatista de versos e de título. Nesta parte do livro, o autor cria uma sequência de contradições entre os títulos e a mensagem professada. *os selvagens* têm medo de uma galinha, tinham a inocência pueril consigo, “tomaram”(-na) depois como crianças espantadas. Não mais selvagens, mas inocência e fragilidade.

A natureza do ser que habita aquela terra, sua dinâmica corpórea moldada por vários caracteres geográficos e climáticos pode ser focalizada no poema *festa da raça*. Há a personificação hiperbólica de um animal – a preguiça – ou a zoomorfização fabulista do humano que habita o Brasil, mormente o interior. Revela, sutilmente, o comportamento de um naco da população brasileira que se tornará uma espécie de rótulo ou estereótipo de quem é oriundo de certas regiões do país. Abaixo, o poema comentado:

festa da raça

Hu certo animal se acha também nestas partes
A que chamam Preguiça
Tem hua guedelha grande no toutiço
E se move com passos tam vagarosos
Que ainda que ande quinze dias aturado
Não vencerá a distância de hu tiro de pedra

Em *carta ao patriarca*, revela, além do interesse Histórico do poeta, a relação do príncipe Dom Pedro com o povo que o rodeava. A falácia dos políticos nos locais públicos é focalizada; revelar-se-á, pois, tema importante, como sondagem dos acontecimentos no devir da obra; vejamos:

carta ao patriarca

Tendo pensamentado toda a noite
Assentei passar revista aos Granadeiros
Assim se os enxergar esta tarde no Rossio
Não assente ver Bernarda

Encumbi ao Miquilina
E ao Major do Regimento dos Pardos
Para virem me dar parte
De tudo que se disser pelos Botequins

Estimarei que aprove esta medida
E assento que melhores
E mais fiéis e adherentes à causa do Brasil
Do que os Pardos meus amigos
Ninguém

O poema a seguir remete-nos a um salto Histórico; em verdade, o livro tem alguns “desconexos”, se levarmos em conta somente o viés cronológico da História, todavia o autor pesca aquilo que lhe interessa, segundo um axioma a ser focalizado, e com isso tece a obra. Refrata, no passado, o presente; assim torna-se intemporal. Muitas vezes não ficando muito claro seu escopo textual, deixa ao destinatário pistas de possíveis caminhos. No texto, pode ser apresentada como fulcro a relação homem / mulher, uma promessa incumprida, uma mentira formada, uma busca de outra vida, longe, ou a análise fria de quem vê nos recrutas brasileiros o despreparo psicológico para saber a condição ôntica da guerra. Eis o texto:

o recruta

O noivo da moça
Foi para a guerra
E prometeu se morresse
Vir escutar ela tocar piano
Mas ficou para sempre no Paraguai

Um caractere social até hoje visto na sociedade brasileira é o poderio de alguns chefes setoriais ou regionais. Desde os senhores das capitâneas aos “coronéis” do sertão e do litoral, passando pelos “marajás” do funcionalismo público ou pelos grandes “lobistas” brasilienses, políticos, nota-se o descaso daqueles que faziam e fazem o ilícito sem prestar contas a quem é de direito. O pior é que, muitas vezes, quem está no poder central depende, quando não são os mesmos, daqueles que não cumprem a lei, desta forma, os que deveriam ser a solução ou pelo menos parte dela, desrespeitam e prejudicam a edificação do que seria uma sociedade mais justa. Como exemplo:

senhor feudal

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

A refração antropológico-geográfica continua. No poema *digestão*, evoca-se a sesta, tão apreciada quanto vital² ao povo que não habita nas grandes cidades da América do Sul, por exemplo. O interior do Brasil, a cidade menor, com o seu ritmo próprio, aquela “vidinha besta”, para Drummond contrasta com o imaginário urbano do poeta. As fazendas que centralizavam o dinheiro e o saber, em todo esse “mundo, mundo, vasto mundo” (DRUMMOND DE ANDRADE, 1997, p. 207), valora-se e pratica-se o descanso após a refeição anterior à tarde – geralmente escaldante – seja numa rede à varanda seja numa cadeira de balanço no alpendre:

digestão

A couve mineira tem gosto de bife inglês
Depois do café e da pinga
O gozo de acender a palha
Enrolando o fumo
De Barbacena ou de Goiás
Cigarro cavado
Conversa sentada

No poema *sábado de aleluia*, o autor constrói uma alegoria formada, principalmente, pelo recurso figurativo metafórico: ‘Serpentes de fogo procuram morder o céu...’; pela comparação: ‘Longe vai tempo soltaram a lua como um balão...’. Assim, o tom cômico-irônico é escancarado pela intertextualidade bíblica, sendo simultaneamente eufêmico, no tratamento da morte do maior traidor do Ocidente pela narrativa histórico-fundadora judaico-cristã: Judas, o discípulo traidor do Mestre. Ocorre, também, a presença de uma execução em efígie, porém no momento em que o autor nos revela tal cena no texto do poema, já não acontecia esse fenômeno social que consistia na feitoria de um boneco

² Numa ligação aos costumes da península ibérica, o direito à sesta, recentemente, na Espanha, virou um decreto-lei. Era costume, mas o regime capitalista quis acabar com essa prática ancestral em prol de uma insalubre e falsa maior produtividade; todos os castelhanos, hoje, têm esse direito; aquilo que acontece, majoritariamente no interior, agora pode ocorrer em qualquer lugar do país.

que representava uma pessoa procurada pelo braço forte da “lei” da época por ter cometido um ato ilícito; tal símbolo era executado com se fosse a pessoa procurada.

A partir daí, a pessoa foragida poderia ser ferida ou mesmo morta por qualquer membro da comunidade, porquanto o mesmo já estava oficialmente morto. Há a colagem das ações de uma festa popular e de seus personagens, construindo, assim, um retrato da vida campina, principalmente, que, apesar do remonte temporal, permanece até nossos dias. O texto dá conta de um dado comportamental que pode ser interessante dentro da racionalização sociológico-linguística.

Num valorar das coisas do Norte-Nordeste, o texto intitulado de *bumba meu boi*, dentre outras coisas, revela o contato do autor com as várias realidades folclóricas do continental território brasileiro. Sabendo que esse tipo de manifestação não é peculiar de todo o território demarcado do país, ocorrendo, principalmente, no Norte e Nordeste, percebemos que há uma preocupação de revelar o que é o Brasil, todavia, propedeuticamente, urge contato com as regiões mais longínquas do país com o escopo de fidelizar-se ao ideário de amostragem, o máximo verossímil – todavia em sua diversidade – do povo que habita no território em foco.

Observa-se que o autor tenta dar vida à descrição da ocorrência folclórica, entretanto falta-lhe a gama de conhecimentos sobre a significação de tão variados atos. Embora não seja conhecedor nato dos significantes presenciados, também não sendo necessário tal coisa para construir o fulcro de seu trabalho, o autor epifaniza um cabaz cultural até então desconhecido, majoritariamente, pelo povo brasileiro, principalmente os habitantes das grandes cidades do litoral. O texto:

bumba meu boi

Descolocado
Arrebentado
Vai saí
A companhia do arraiá
Da Boa Sorte
Sob o estandarte
A tourada dança
Na música noturna

Agora, é possível imaginar que um escritor nordestino – à guisa de um

exemplo cômico – queira fazer uma paródia do texto lido acima para dar ênfase à verossimilhança no texto a ser criado e, não desejando alterar a condição axiológica do poema primitivo de Oswald de Andrade, escreva assim:

bumba-meu-boi

Desloca-se
Flutuando
Vai saí
O batalhão do arraiá
Da Madre Deus
Sobre o som dos pandeirões
Voando, em voltas,
Cavaleiros de pena
E índias juparás
A mosca do centro
É o brilho do boi
A cachaça dá força
Aos de ferro brincantes
As matracas ou orquestras
Energizam o tempo todo

Por todo o livro, há a representação metonímica, por meio da palmeira, da Mata-dos-cocais, vastidão flórica que cobre grande parte do território brasileiro, como também do costume de plantar, nas ricas propriedades – fazendas – uma espécie de palmeira que ganha grande espessura e pomposidade com o passar dos anos; a esse tipo de árvore dá-se o nome de palmeira imperial. Exemplos desse dado são os poemas: *menina moça*, *capela nova*, *documental*, *longo da linha*, *ocaso*, *recife* e *versos baianos*.

Iniciando a última parte do livro, denominada de *Lóide Brasileiro*, está um dos poemas mais representativos do ideário modernista defendido pelos criadores da Semana de Arte Moderna. O poema paródico *canto de regresso à pátria* dialoga com um dos textos mais conhecidos da literatura brasileira, a *Canção do Exílio* do maranhense Gonçalves Dias. Nesse texto, o receptor encontra um forte impulso cômico, oriundo, quiçá, da colagem melódico-rímica e do tom pejorativo que, em alguns momentos, os modernistas usavam. Assim, fundam um contato fático com o estilo de época que mais reflete, apesar da evolução criadora, o cabaz de caracteres apregoados pelos formadores da primeira geração do Modernismo brasileiro:

canto de regresso à pátria

Minha terra tem palmares
Onde gorjeia o mar
Os passarinhos daqui
Não cantam como os de lá
Em minha terra tem mais rosas
E quase que mais amores
Minha terra tem mais ouro
Minha terra tem mais terra
Ouro terra amor e rosas
Eu quero tudo de lá
Não permita Deus que eu morra
Sem que volte para lá
Não permita Deus que eu morra
Sem que volte pra São Paulo
Sem que veja a Rua 15
E o progresso de São Paulo

Demonstrando a condição paródica do texto de Oswald de Andrade, abaixo, na íntegra, o poema mais popularmente conhecido da Literatura Brasileira, em todos os tempos, escrito, em Coimbra, em Julho de 1843:

Canção do Exílio

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

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

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

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

Não permita Deus que eu morra,
Sem que eu volte para lá:

Sem que desfrute os primores
Que não encontro por cá:
Sem qu'inda aviste as palmeiras,
Onde canta o Sabiá.

Pode ocorrer, entre as mensagens dos textos, a criação do nonsense; pode ser percebido um tom de pejoratividade, de maneira refinada, criando sorriso naqueles que têm conhecimento do texto gonçalvino e de sua representatividade no cânone diacrônico da Literatura Brasileira.

A esse mister, observa-se, também, a ratificação do grande conhecimento geográfico do autor. O poema *tarde de partida*, desde o título, reivindica uma postura substancial adquirida pela obra de Oswald de Andrade. É possível notar no texto uma descrição da cidade de Lisboa, assim como uma evocação Histórica de seu passado, atracando, pois, logo onde a História conhecida do Brasil inicia, na partida de Cabral em busca das Índias, este chegando, por fado ou por acaso, a uma parte meso-oceânica do planeta até então desconhecida e que, hoje, é vista por muitos como menina dos olhos e pulmão do mundo:

tarde de partida

Casas embandeiradas
De janelas
De Lisboa
Terremoto azul
Fixado
Nos nevoeiros históricos
O teu velho verde
Crepita de verdura
E de faróis
Para o adeus da pátria quinhentista
E o acaso dos Brasis

Pelo exposto, baseado em todos os poemas analisados e escolhidos para formar o *corpus* objetivo deste trabalho, pode ser notada uma coerência polar contida nas estrelinhas da obra poética, de Oswald de Andrade, *Pau-Brasil*. O poema *tarde de partida* pode bem fechar a sequência dos poemas estudados, refletindo os principais caminhos seguidos pelo grupo formador da primeira geração do Modernismo brasileiro.

Desse modo, o conhecimento antro-po-geográfico, tal como o Histórico, são fundamentais para que os autores possam pintar o corpo do povo que hoje é senhor do maior país da América Latina. Porém, tanta vastidão se perfaz em agonia que forma a refração de partes da nossa literatura e folclore percebidos pela crítica de ontem e de hoje como tentativa de amostragem do Brasil como um todo. Mas, num país das proporções territoriais do Brasil, não é simples a criação de identidade nacional que possa servir pragmaticamente, não se ficando apenas no mundo das idéias.

Conclusão

Por conseguinte, do tom cômico evolui-se para uma ironia refinada, em alguns casos, diretamente empregada. Em suas viagens pelo interior do vasto território brasileiro, Oswald de Andrade faz uma coletânea de fatos do cotidiano regional, fazendo uma descrição e uma crítica ora como cantiga de escárnio ora como de maldizer. Demonstra muito de inconformismo e emotividade comuns a artistas a caminho da maturidade.

Tendo em vista os argumentos consecutivos dos excertos analisados, o discurso irônico pode ser muito comum aos que estão em vias de amadurecimento sistêmico-ontológico. Do prelo cômico humano, comum às estruturas nervosas que ainda não passaram por muita pressão mental, à ironia, indício de certa maturação psico-física, o Oswald de *Pau-Brasil* longe estava do amadurecimento psíquico do Oswald que negou, *a posteriori*, sua própria obra poética de intenção nativista e identitária. Não será o caso de dizer que é, *Pau-Brasil*, uma obra natimorta, porquanto teve importância, não seja pela intenção fundante de uma literatura miscigenadamente pura do Brasil.

Bibliografia

AGUIAR E SILVA, Victor Manuel. **Teoria da Literatura**. Lisboa: Almedina, 1988.

ANDRADE, Oswald. *Pau-Brasil*. In: **Poesias reunidas**, 4ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1974 (pp. 65 – 151).

ARISTÓTELES, **Poética**. São Paulo: Nova Cultural, 1999.

BOUTROUX, Émile. **Aristóteles**. Rio de Janeiro: Record, 2000.

BAKHTIN, M. **A Estética da Criação Verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

DRUMMOND DE ANDRADE, Carlos. **Poesia completa**. São Paulo : Ática, 1997

HJELMSLEV, Louis. **Forma e Substância - Prelégomenes à une théorie générale**. Paris: Payot, 1916.

PESSOA, Fernando **Mensagem**. 7ª edição. Lisboa: Ática, 1963.

REIS, Carlos. **Técnicas de análise textual**. 3ª ed. Coimbra: Almedina, 1981.

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. **Dicionário de teoria da narrativa**, Coimbra, Almedina, 1990.