

Oswald de Andrade
Pau-Brasil
Tropicalismo

NADIÁ FERREIRA
ALVARO DE SÁ
NEIDE DIAS DE SÁ (*)

* 1890 – Oswald de Andrade

O panorama do Brasil no período em que surge a Semana de Arte Moderna era completa estagnação cultural. Rui Barbosa obrando 4 horas de frases feitas; 10 sinônimos para qualquer palavra, que nem Aurélio Buarque de Holanda entenderia. Os parnasianos e seus vasos chineses. Coelho Neto, o penúltimo dos helenos. A prosa realista. O verso rimado.

O movimento modernista era um conjunto de tendências estéticas que tinham em comum a ruptura com o passado. Quase um programa ideológico. Refundiu o pensar brasileiro transformando-o para a nova realidade econômico-social que viria a se definir com a revolução de 30.

As matérias primas que a produção artística elaboraria seriam oferecidas pela nossa realidade histórico-social. Essa valorização dos elementos nacionais se diferencia da atitude romântica. O romantismo tematizava dentro dos limites de uma cultura européia. O olho do civilizado admirando o selvagem: paisagem, folclore, exotismo: José, Gonçalves Dias, de Alencar.

Os modernistas procuravam superar o impasse: as roupas velhas não poderiam vestir os novos produtos. Era preciso buscar uma nova linguagem. Maiakovski: “não existe arte revolucionária sem forma revolucionária”. Nessa procura começam a identificar e a demolir os procedimentos básicos da literatura do passado – o verbalismo (discursividade).

*Nadiá Ferreira Mendonça é professora de Literatura Brasileira da U.E.R.J. e U.F.F.; Alvaro de Sá e Neide Dias de Sá são poetas visuais.

O suporte de um discurso verbalista é a grande taxa de redundância diminuindo o caráter informacional do texto: a sucessão de imagens em Castro Alves para exaltar a condição de escravo e a necessidade de luta pela sua libertação, será?

No combate à “verbosidade” a eliminação do adjetivo, e das palavras acessórias, a busca de uma nova sintaxe, a incorporação do linguajar urbano como matéria literária — contra a aura e a chave de ouro: qualquer tema passa a ser digno de abordagem poética. Da simplicidade de Manuel Bandeira à complexidade oswaldiana. A musicalidade ou o ritmo em oposição a métrica e a rima, instituídos desde a Idade Clássica.

Dentro dessa síntese modernista, existiam oposições controvertidas entre seus adeptos. Cada um defendendo particularidades estéticas, políticas ou ideológicas.

A Semana de Arte Moderna (1922), a rigor, não teve uma linha doutrinária mas foi uma tentativa de englobar ou sintetizar tendências divergentes do ponto de vista da renovação artística. Em tais condições, os trabalhos dos nossos primeiros modernistas são desiguais e contraditórios. Nesse sentido, o Modernismo não se confunde com uma ou outra concepção estética de vanguarda dominante. Ele não é um futurismo, por exemplo. Por causa desse fato é que podemos entender a confluência diversificada de tendência estéticas que foi a *Revista Klaxon* (1922).

“KLAXON tem uma alma coletiva que se caracteriza pelo ímpeto construtivo.

KLAXON não é futurista.

KLAXON é klaxista.”

Em função dessa ruptura com o passado, Oswald de Andrade irá diferenciar sua estratégia artística da dos outros modernistas. Nele, predomina a inscrição do universal no Brasil e vice-versa. Por um sistema social-planetário para redimensionar a nossa posição cultural. A preocupação com a radicalidade. A deglutição dos mestres do passado. A anti-metáfora. A ironia. A paródia. A devoração do lírico. A antropofagia do lado doutor.

Estudar Oswald significa repassar a criatividade do modernismo na sua principal fonte transformadora. Oswald marcou com sua informação desde “A Pedra no Caminho” (Drummond) ao Tropicalismo (Caetano-Gil) e Secos e Molhados.

OSWALD – SEUS DESAFETOS E SEUS DEFEITOS

Antônio Cândido:

“São tentativas falhadas do romance revelando aliás um Oswald de Andrade diferente da lenda profundamente sério, não raro comovido e roçando frequentemente, por inabilidade, pelo ridículo de um patético fácil e gongórico.”

- Carlos Drummond de Andrade:* “Oswald de Andrade construiu toda uma vida, e uma teoria sociológica, para justificar o exercício de sua tendência ao sarcasmo. Apelidou isso de antropofagia”.
- Oswald de Andrade:* “Dois palhaços da burguesia, um paranaense, outro internacional “le pirate du lac Leman” me fizeram perder tempo. Emílio de Menezes e Blaise Cendrars. Fui com eles um palhaço de classe. / Continuei na burguesia, de que mais que, aliado, fui índice cretino, sentimental e poético. / Servi à burguesia sem nela crer”.
- Plínio Salgado:* “são as experiências dos grandes talentos curiosos, como Oswald de Andrade, tendo, porém, caído, mais ou menos, nos figurinos literários europeus”.
- Carlos Drummond de Andrade:* “A grande tolice do meu amigo Oswald de Andrade é imaginar que descobriu o Brasil. Absolutamente não descobriu tal, / Hoje é um dos nossos bons poetas, se bem que não entenda uma palavra de anatomia do verso. Não passou pelo serviço militar da métrica. Ora, eu acho isso quase indispensável. / É o único poeta brasileiro da atualidade que lançou manifesto. Engraçado, inútil, significativo.”
- Mário de Andrade:* “Não aceito as beisteiradas das pregações de Oswald aonde o bom, e até o excelente é convertido em péssimo por causa da leviandade / com que ele julga, critica e generaliza”.
- Alceu Amoroso Lima:* “Não se corrigiu nunca, o que por certo prejudicou sua obra. Era um temperamento hedonista voltado para os prazeres da vida. / Viveu afastado da fé. / A preocupação religiosa nunca abandonou Oswald.
- *Oswald — Uma leitura de muitos níveis: o mais genial não-poeta de todos os tempos.
- Mário de Andrade:* “A figura mais característica e dinâmica do movimento modernista.”
- Manuel Bandeira:* “O mais audacioso e irrequieto do grupo modernista.”
- Mário da Silva Brito:* “Na verdade, estive à frente de todas as manifestações de Vanguarda ocorridas no país até a sua morte.”
- Haroldo de Campos:* “A obra de Oswald de Andrade é o legado mais radical que nos vem do Modernismo de 22. E o importante é que, no Brasil, (a poesia concreta) nasceu da meditação de conquistas formais, perfeitamente caracterizadas no âm-

Moacyr Cirne:

bito de nossa história poética, como sejam os poemas-minutos de Oswald de Andrade . . .”
“O poema/processo critica a cultura de massa, em um procedimento oswaldianamente antropofágico, e a partir daí constrói sua própria significação cultural.”

Caetano Veloso:

“Fico apaixonado por sentir, dentro da obra de Oswald, um movimento que tem a violência que eu gostaria de ter contra as coisas de estagnação, contra a seriedade. / Uma outra importância muito grande de Oswald para mim é a de esclarecer certas coisas, de me dar argumentos novos para discutir e para continuar criando, para conhecer melhor a minha própria posição. Todas aquelas idéias dele sobre poesia pau-brasil, antropofagismo, realmente oferecem argumentos atualíssimos que são novos mesmo diante daquilo que se estabeleceu como novo.”

Antônio Sérgio Mendonça:

“É um marco para a poética brasileira porque formula a primeira construção verbivocovisual de nossa literatura, antecipando e mesmo instaurando as bases da atual Literatura de Vanguarda no Brasil. Reflete antecipadamente a realidade cultural dos anos 60.”

RESUMO DO PAU-BRASIL

Poesia nos fatos: favela é estética sob o azul cabralino. Carnaval do Rio, acontecimento religioso. Wagner submerge ante os cordões de Botafogo. Negras de jôquei. Pau-Brasil.

Bárbaro e nosso. Riqueza vegetal, minério, cozinha, dança. A formação étnica. A raça crédula e dualista.

A história bandeirante e a comercial. Rui Barbosa: uma cartola na Senegâmbia. Fatalidade do primeiro branco citando Virgílio para os Tupiniquins. O Bacharal. O lado doutor, o lado citações. Eruditamos tudo. Esquecemos o gavião de penacho.

A nunca exportação de poesia. A poesia oculta na cultura. Os homens que sabiam rebentaram de enciclopedismo. Volta à especialização. Poesia para os poetas.

A inversão do teatro de tese – morais x imorais. O teatro ágil e ilógico, filho do saltimbanco. Ágil o romance. A poesia Pau-Brasil ágil e cândida. Invenção.

A prática culta da vida. Engenheiros em vez de juristas. A língua natural e neológica. A contribuição milionária de todos os erros. Como falamos. Luta – Poesia de importação x Poesia Pau-Brasil de exportação. Passar-se do naturalismo à pirogravura doméstica e à Kodak excursionista. Todas as meninas ficaram prendadas. Virtuoses de piano de manivela tocando Stravinsky. A estátua andou atrás. As procissões saíram novinhas das fábricas.

As elites começaram desmanchando. A deformação através do impressionismo e do símbolo. O lirismo em folha. A apresentação dos materiais. A coincidência da primeira construção brasileira no movimento de reconstrução geral. Poesia Pau-Brasil.

Contra o detalhe naturalista – a síntese. Contra a morbidez romântica o equilíbrio geométrico e o acabamento técnico. Contra a cópia – a invenção e a surpresa. Poesia Pau-Brasil.

Uma nova perspectiva não-visual, contra a aparência: sentimental, intelectual, irônica, ingênua.

Uma nova escala. Em vez de um mundo já proporcionado e catalogado, os anúncios com letras maiores que torres. Novas formas da indústria, da aviação. Gasômetros. O correspondente da surpresa física em arte. Contra a tese, o motivo e a eloquência na arte, volta ao sentido puro: linhas e cores, volumes sob a luz.

A Poesia Pau-Brasil é uma sala de jantar domingueira, passarinhos na gaiola, uma valsa na flauta, Maricota lendo no jornal todo o presente. Ver com os olhos livres – a floresta e a escola, a química e o chá de erva-doce. Turbinas e o museu nacional. Cubos de arranha-céu e a sábia preguiça solar-sabiá. A hospitalidade amorosa. Tudo digerido. Pau-Brasil.

A geração futurista acertou o relógio império da literatura nacional. Agora é ser regional e puro: inocência e originalidade nativa. Contra o estado de graça, a adesão acadêmica e as indigestões de sabedoria. Sem ontologia.

Práticos. Experimentais. Poetas. Bárbaros, crédulos, pitorescos e meios. Pau-Brasil.

POESIA NOS FATOS

Os fatos que Oswald destaca são aqueles marginalizados pela cultura. Com isso marca dois lugares: o marginal que ele nomeia como selva/trópico/bárbaro/ágil, em contradição com um outro delimitado pela cultura/Academia/escola.

SOB AZUL CABRALINO, SÃO FATOS ESTÉTICOS

Elemento que reúne a favela e a selva colocando-as em situação homóloga. Submete, e portanto destaca a situação de dominação destes lugares que estão sendo valorizados: Favela = Selva.

Azul como referência de céu condensa significações: o evento da descoberta, a paisagem inédita e o céu dos Jesuítas. Em nome deste céu converter-se o gentio para pertencer ao novo reino, que tanto sublimaram. Sob o azul cabralino é uma frase que pode transformar-se num *slogan* ufanista. Tanto pode pertencer aos hinos patrióticos como às pinturas da primeira missa.

Porém Oswald reverte: não se trata mais de uma retórica ufanista mas o que ela não pode dizer. Parodiando o slogan é uma anti-metáfora que aponta o verdadeiro sentido: a ótica do dominador.

A estética vem do olho oswaldino que vê: o importante é o enfoque. Outros falam de selva, trópico, riqueza como devaneio (romantismo) ou como reação (verde-amarelo).

CARNAVAL DO RIO = ACONTECIMENTO RELIGIOSO

O carnaval é ritual acontecendo no trópico e a primeira missa é o acontecimento histórico da cultura: o índio assistiu-a como espetáculo.

WAGNER EM RÍTMO DE SAMBA

Inscrever Wagner e os foliões de Botafogo em uma relação diferente significa subverter a nossa tradição cultural, já que são personagens que se opõem dentro da mesma. A relação estabelecida por Oswald constrói uma visão crítica da cultura brasileira ao identificar o que antes não era identificável: a submergência de Wagner, para em seguida incorporá-la. Wagner, assim transforma-se no bárbaro, não racional, para então ser introduzido na selva. Exatamente o Wagner que foi tomado como referência da reflexão da crítica, “racional” e iluminista, exigente de um ritual especial de consumo. Oswald apresenta a importância do Carnaval para uma crítica da cultura brasileira quando dessacraliza o aparato grandiloquente da cultura européia e ironiza a cópia dos seus padrões de comportamento: desmitifica a interiorização da aura como regra de cultura e entroniza o marginal. Ao subconsciente irracional do germânico opõe-se um outro subconsciente racional do selvagem. A selva com seu interior racional engendra a significação de Carnaval.

*WAGNER

Wagner, segundo Nietzsche (Ecce Homo), representa, num primeiro momento, o símbolo do espírito da nação alemã: a “fé cristã como espírito científico”, o “amor cristão”, o “anti-semitismo”, “a vontade de domínio”, o “nacionalismo exacerbado”, num segundo momento, a expressão de um racionalismo ético-cristão, sintetizando a cultura do ocidente e sua política de dominação exercida em nome da razão. Foi nesse sentido que Hitler consagrou Wagner como músico do nazismo.

FATALIDADE BRANCA

Dois aspectos da escola são enfatizados: sua história bandeirante e comercial. A cultura se representa na insígnia do doutor. O saber é indicado quando produz efeitos grandiloquentes, confundindo-se com estes. É a redundância que caracteriza o lado douto deste personagem brasileiro: o bacharel simbolizado na figura de Rui Barbosa. As frases feitas e o falar difícil exigem um comportamento sofisticado que será exercido de cartola nos bailes e no jôquei. A diferença entre o bacharel e as negras de jôquei se instaura: o jôquei é o lugar do bacharel permitido e assumido pela cultura, onde as negras só são admitidas em épocas de exceção, excluídas do funcionamento normal das instituições. A seriedade do bacharel simula a fantasia que verdadeiramente exerce. Tanto o carnaval, lugar das negras, como a eloquência bacharelesca são as fantasias de um povo situado entre a selva e a escola.

O prestígio dado a Rui Barbosa leva o Brasil à condição de Senegâmbia. O gavião de penacho sobrepujando as águias estrangeiras, as águias imperiais e a Águia de Haia.

Fiéis aos textos da descoberta oswaldiana, podemos dizer que o saber estava para o Doutor Rui Barbosa assim como a violência estava para o Capitão do Mato. Só que o novo dominado não é mais o primeiro espécime da raça, mas a poesia de cada dia. O verbalismo retórico reprime a criatividade da invenção e da surpresa.



Oswald de Andrade (1890-1954)

POESIA DE EXPORTAÇÃO – PAU-BRASIL

A opressão da cultura européia importada recalca, sem assimilação, o universo mítico formado desde a colônia. No máximo, extravasado através dos filtros românticos e simbólicos outorgados pelo saber europeu. A explosão da nova classe (burguesia) e o movimento decorrente (modernismo) exigia uma contra-partida. A exportação da cultura, a conquista da Europa pela mitologia brasileira são as proposições oswaldianas. O Pau-Brasil é o signo da contradição: materializa a cruz religiosa como sua forma e forja o mercantilismo português. Representa simultaneamente exportação física no mercantilismo e importação ideológica como suporte da cruz. O selvagem produzindo o erudito. Nisto, o Pau-Brasil disfarça-se e não é apresentado como primeiro instrumento de domínio. A Poesia Pau-Brasil torna-se também oculta pela cultura.

Oswald situa a racionalidade da cruz, como substância do lenho selvagem e irracional, em contra-partida à irracionalidade caótica do comércio mercantilista, que sustentava-se na função racional do pau-brasil como tinta. Lança a relatividade da contradição consciência/inconsciência. De um enfoque europeu, o Pau-Brasil ora é inconsciência ideológica, ora é consciência mercantilista. Quando visto pela selva ocorre exatamente o contrário: ele é irracionalidade destrutiva no mercantilismo e função ideológica sincrética racionalizante.

	Pau-Brasil	
	Selva	Escola
Mercantilismo	IRRACIONAL onírico, ágil	RACIONAL funcional
Ideológico	RACIONAL crítico, inventivo	IRRACIONAL mítico

A intuição de Oswald localiza um inconsciente para-social condicionado pelo contexto cultural.

O quadro esclarece o que a Selva tem para exportar, complementando o que a cultura “civilizada” não possui: a crítica fora de seus limites. O que era opaco torna-se transparente porque há o desnudamento do caos mercantil.

A riqueza do signo Pau-Brasil e da conceituação que nele se infere exige a repetição (10 vezes) ao longo do manifesto. A cada ponto que o signo é retomado, toma-se claro como a contradição racionalidade/irracionalidade se dá nos diferentes lugares: o da selva e o da escola. Assim quando Oswald afirma que o carnaval é o acontecimento religioso e o qualifica de Pau-Brasil, ele lê esse carnaval na perspectiva já assinalada. O carnaval em sua funcionalidade mercantil, hoje claramente apropriada pela ordem, é racional. Esta apropriação racional gera irracionalidades concretas até em nível de organização. Ao

mesmo tempo, a selva sente o carnaval como vivência onírica coletiva e como instrumento de crítica racional à cultura. A negra de jóquei é crítica e a odalisca no catumbi é também onírica.

Considerada a atuação do Tropicalismo dentro de uma continuidade Pau-Brasil, teríamos, relativamente à atuação de Caetano Veloso, o seguinte quadro.

	CAETANO VELOSO	
	SELVA	ESCOLA
MERCANTILISMO (em nível consumista da sociedade industrial)	onírico, poético, carismático, polarizador romântico do impulso afetivo.	Esfinge para consumo da comunicação (Disco, TV, Imagem de Imprensa); mercadoria.
IDEOLOGIA	crítico ("É proibido proibir"), contestador do consumo, construtivista assumindo a radicalidade da poesia concreta, signo consciente do tropical.	Mito imprevisível, geração bastarda (É convidado a viver fora do país e é censurado).

POESIA PARA OS POETAS – CONTRIBUIÇÃO MILIONÁRIA DE TODOS OS ERROS

O enciclopedismo, linha do saber ocidental que pretendia sistematizar a realidade e dominá-la a partir da idéia, entra em colapso. Oswald assinala que a liberdade só pode se dar por uma volta à especialização, livre do controle institucional da cultura. Poesia para os poetas é outra forma de dizer: "Pau-Brasil para os selvagens."

PRÁTICA CULTA DA VIDA

"A cultura é vista como uma manifestação particular da prática, insubstituível no que lhe é específico. Engenheiro é aqui símbolo de construção, contra o procedimento bacharelesco: genealogia, arcaísmo. Contra o domínio da escrita de vocabulário sofisticado e pomposo que indica a distinção de classes por meio da "sabença". Contra o falso mérito de usar com perfeição normas alheias à língua (estratificação da linguagem) sem admitir o seu desenvolvimento dialético. Em defesa da língua falada que exerceria o poder de mudar as normas pelos neologismos. O erro é admitido desde que como ação social: a massa como matriz gera as direções que sancionam o erro como saber. Como falamos, como somos. O estado de um povo é a fala e não a escrita que provém de uma classe proprietária do aparelho cultural. É através da prática da língua (exercício) que se poderá vencer a luta pelo caminho e fazer uma poesia de exportação.

FENÔMENO DE DEMOCRATIZAÇÃO ESTÉTICA

Telegrama prévio para
Walter Benjamin

As técnicas de reprodução da obra de arte abalaram a posição do artista como fonte privilegiada de uma comunicação restrita. Consequentemente, os valores que julgavam a obra de arte foram subvertidos. A originalidade do aqui e agora da audição de um concerto ou da visão de um quadro é substituída pela multiplicidade da pleyela e da pirogravura. Stravinsky compondo para a pleyela torna possível o consumo do erudito sem circunstâncias solenes. O homem que vive a reprodutividade técnica compete com a virtuose – Wagner (reprodução artesanal), Stravinsky (reprodução técnica). O uso industrial da reprodutibilidade técnica permitiu que todos se considerassem artistas. Nesse sentido, a pleyela está para as meninas de todos os lares assim como a mecânica do verso está para o poeta parnasiano. O poeta parnasiano tinha uma pleyela abstrata que quando rodava a manivela emitia sonetos alexandrinos com consoantes de apoio. Stravinsky conpondo para a pleyela é uma posição; as meninas de todos os lares tocando é outra. A posição de Stravinsky sobrevive, enquanto a pleyela com suas meninhas foi substituída por outras alternativas de consumo.

O que houve, foi o artista deixando de ser raro, para que o homem assumisse sua vocação artística, como consumidor e participante. A Kodak excursionista e o artista fotógrafo. Por isso quando os homens rebentaram de conhecimento, os valores que julgavam a obra artística também rebentaram. A reprodução tinha forçado um novo estádio, pelo amadurecimento histórico das vivências culturais na época. De nada mais adiantava o nome Olavo Braz Martins dos Guimarães Bilac ser um alexandrino perfeito.

AS PROCISSÕES SAÍRAM NOVINHAS DAS FÁBRICAS – O PARNASO MAQUINANDO FÓRMAS POÉTICAS

Quem não se submeter à redundância é silenciado em nome da “clareza” porque sua fala não encontra decodificadores. Isto porque os conceitos de qualidade longamente elaborados pela cultura ocidental foram somados aos de quantidade. As procições são a repetição em série das mesmas formas fabricadas pelas máquinas, transportando o produto cultural ao nível de mercadoria. Essas máquinas, pela limitação de seus processos, criam novas “procições”, lançando no mercado produtos similares. Instaure-se o agravamento da redundância ambiental. Este torna-se o fator prévio da massificação gerada pelos meios de comunicação.

Desse modo, a reprodução lançou as bases do *kitsch*, que se respalda, principalmente, no advento de uma nova religião econômica: o consumismo.

A reprodução técnica introduziu a redundância como fator informacional. O *kitsch* é a mercadoria produzida com a finalidade de preencher as necessidades culturais do gosto popular, gerado e condicionado pelos meios de comunicação de massa. Nesse sentido, ele é uma redundância que se auto-sustenta sobre o arcabouço da cultura: ao apropriar-se da redundância como se fosse informação, faz com que tudo se passe no universo da tradição erudita. Por isso é sua propriedade ser notoriamente reconhecível e transparente a uma leitura cultural.

Oswald vê no *kitsch* o progresso da comunicação e ao retomar a problemática selva/escola, ele *kitschiza* o poeta parnasiano, identificando o *kitsch* com a escola; porém admite um outro tipo de redundância, que se evidencia no espaço da selva – o cafona.

Cafona e *kitsch* são dois polos do consumo da redundância em nível de informação. A preocupação com aparência ou pretensão de elegância/riqueza do cafona é julgada pela escola como ridículo e de mau gosto.

Entretanto, o cafona nada mais é que a assimilação pela selva dos valores da escola em seus níveis de leitura. O sincretismo quase sempre gera o cafona: um invólucro plástico em forma de televisão com São Jorge dentro, é um objeto de culto e de decoração; o pinguim ártico jamais visto pelo tropicalóide sinalizando que o armário branco tem gelo, marcação de um nível de *status*.

Entre a selva e a escola temos a cafonália: uma visão crítica do *kitsch* num país que é produto da selva e da escola. Nesse sentido, o tropicalismo é cafonália.

CAFONÁLIA

	SELVA	ESCOLA
KITSCH	arte, erudição, saber, status	tentativa de erudição, corrupção do belo, pouco valor, barato
CAFONA	expressão sincrética vivencial e primitiva, riqueza elegância, saber	ridículo, mau gosto, excêntridade, extravagância e seus macunaínas

Dentro deste quadro é possível se fazer uma leitura da novela. A novela de TV tanto pode ser consumida como cultura (selva) ou como manifestação artística de gênero inferior (escola). Nessa segunda perspectiva, ela é *kitsch* porque uma corrupção do belo. Já o personagem Carlão (Pecado Capital), antes de estereotipar-se nos capítulos finais, é visto como cafona só para os habitantes da escola. Como a novela é preparada pela escola para alienar a selva, existe o slogan: novela é cultura. Para os da selva, ele sintetiza a imagem vivencial daqueles que sonham ascender um dia. Senão no real, pelo menos na imaginação. A diferença entre o *kitsch* e o cafona depende do repertório de

classe de quem lê e não da significação intrínseca do discurso. A selva consome o cafona com o mesmo ritual que a cultura consome o *kitsch*, porém assimetricamente.

A novela de TV é *kitsch* porque é um discurso redundante que simula preocupações estéticas, objetivando através de efeitos cênicos e sentimentais gerar a catarse romântica ou a ilusão realista, na sua versão industrial.

A escola vê a escola de samba como espetáculo circense, como quem observa o exótico. A selva sua no asfalto todo o seu primitivismo construindo um saber corporal e sonoro como expressão de elegância e riqueza. Entre ambos, a cafonália olha a escola de samba dividida: arte/extravagância; riqueza de paetês e plástico.

A FRAGMENTAÇÃO NO TEMPLO

A produção em massa evidenciou a natureza das relações sociais e econômicas, motivando a necessidade de destruição dos valores culturais já consagrados pela tradição. Essa necessidade que ocasionou a transformação radical nas artes do século XX se processou, segundo Oswald, em duas vertentes.

		Pintura	Literatura	Música
IMPRESSIONISMO	deformação, fragmentação, caos voluntário.	Cezanne, Seurat, Signac.	Rimbaud, Mallarmé, Futurismo,	Debussy, Webern.
LIRISMO MODERNO	a apresentação no templo, inocência, construtivismo, os materiais.	Marcel Duchamp, Picasso, Malevich, Braque.	Dadá, Apollinaire, Maïacovsky, Joyce.	Stravinsky

No lirismo romântico, a crença na emoção humana é o elemento mediador entre homem e sociedade, ratificando, assim, a idealização do amor. Nesse sentido, o eu romântico é projetivo, atua sobre o real transformando-o em mito. Esse mecanismo transparece no discurso através da abundância de imagens verbais, que criam uma ilusão de harmonia entre homem e natureza (animização, panteísmo). Forma-se o ninho do herói.

No lirismo construtivista, o saber exerce a função de elemento mediador entre homem e sociedade. Este saber se admite, num mundo real, já agora apresentando transformações ocasionadas pela própria ação do homem. É um eu que se sabe no mundo e que procura localizar-se na corrente ascendente dos acontecimentos. Enquanto o romântico atua sobre ambientes bucólicos ou sociedades ideais, o moderno indaga seu papel e procura conscientizar e determinar as ações que geram as transformações. A inocência romântica fundava-se na supervalorização do poder do indivíduo sobre o mundo, que estaria já sob completo e mecânico domínio. A inocência moderna tem por base a perplexidade do homem diante de suas criaturas e ingenuamente pensa que os fatos acontecem: o aleatório, o caos, os automóveis que se cruzam, as multidões que se locomovem “sem destino”. Tudo isto é vivido com surpresa onde

o sujeito procura locar-se conscientemente. E para isso constrói por construir, com alegria. Daí a prática culta da vida ser a poesia Pau-Brasil.

O pau-brasil, que construiu a cruz, o mercantilismo e conseqüentemente a hegemonia e erudição lusa, passa a simbolizar a construção da poesia brasileira. É a coincidência da primeira construção brasileira.

A inocência construtiva da poesia Pau-Brasil opõe-se à construção inocente. Esta última se caracteriza pela funcionalidade aparente: a Torre Eiffel, o Cristo Redentor, a *art nouveau*. Já a inocência construtiva assinala o uso dos materiais como uma tomada de posição do artista face a nova realidade urbana. A Kodak e o automóvel são as musas que vão substituir uma paisagem natural e campestre (arte do século XIX), por uma natureza urbana industrializada (arte do século XX).

O lirismo construtivista é uma apresentação no templo, a qual é o espetáculo. O modernismo usou e cresceu com o espetáculo. Oswald foi o espetáculo. A semana de arte moderna foi uma apresentação que, ao se realizar no Teatro Municipal, se outorgou uma aura. Distanciou-se, estando presente. Tornou-se inacessível, estando próxima. Por isso as vaias. A semana foi um acontecimento pequeno e restrito que se transfigurou num signo amplo e nacional. Três noites de jovens intelectuais assinalam o marco histórico das artes brasileiras.

AS LEIS NASCERAM DO ROTAMENTO DINÂMICO

A destruição dessacralizadora do Dadá assinalou uma etapa indispensável — “Eu escrevo um manifesto e não quero nada, eu digo portanto certas coisas e sou por princípio contra os manifestos, como sou também contra os princípios . . . Eu destruo as gavetas do cérebro e as da organização social: desmoralizar por todo lado e lançar a mão do céu ao inferno, os olhos do inferno ao céu . . .” — O anti-Dadá surge como uma necessidade de construção. Oswald se coloca contra o desdobramento surrealista e a favor de uma posição racional diante da arte: é por isso que, “a poesia de Oswald acusa assim ambas as vertentes — a destrutiva sacralizante e a construtiva que reativa os materiais previamente desihierarquizados” (Haroldo de Campos). A irreverência da selva é trabalhada juntamente com equilíbrio racional e geometria da escola, das manifestações neo-rationais da Paris do início do século.

A invenção e a surpresa contra a cópia. O sentido de cópia é complexo e contraditório. Há três leituras: cópia (1) = reprodução fiel do real, naturalismo, redundância; cópia (2) = plágio, imitação e uso de normas preexistentes; cópia (3) = reprodução multiplicativa, industrialização. Dentro dessas acepções, Oswald coloca-se ora nitidamente contra, ora de forma contraditória. É uma constante do pensamento Pau-Brasil ser contra o naturalismo e a reprodução “igualzinho”. Em oposição ao naturalismo, a síntese. A partir do “desmanchamento” impressionista fragmentário e caótico, a síntese compunha uma perspectiva de outra ordem: verberando contra carneiros que não fosse lã mesmo, ou marcando que o momento era de reação à aparência, o manifesto não deixa qualquer dúvida que Oswald tomou uma posição dentro das cor-

rentes modernas ocidentais que surgiam. A nova perspectiva era fundamentalmente de releitura do real que os diversos *ismos* da escola de Paris colocaram em circulação.

Contra o plágio, os instrumentos apropriados são a invenção e a surpresa. A poesia Pau-Brasil é considerada um esforço natural nesse sentido, já que a originalidade é uma das suas metas.

O equilíbrio geométrico e o acabamento técnico de *carrocserie* são propriedades inerentes à produção serial. É próprio do método dessa produção serial não haver um original, e, seu supremo ideal é que cada unidade seja indistinguível da outra.

Quando Oswald pugna por uma originalidade contra a cópia (2) ele situa-se do lado do único. Quando se coloca partidário da reprodutibilidade ele se contradiz. O artista ao trabalhar sobre uma matriz, pode usar a invenção, mas nunca a surpresa. Logo, ora Oswald assume uma posição elitista, ora ele atinge uma postura mais democrática: daí a alegria das menininhas ficarem artistas e o artista fotógrafo. Essa contradição transparece na única vez que Oswald exemplifica concretamente a poesia Pau-Brasil — é um acontecimento único e irreproduzível, embora de repetição provável (Poesia Pau-Brasil é uma sala de jantar . . .). Outra forma dessa contradição manifestar-se é num confronto entre as cópias (2) e (3). No primeiro caso (C2), a invenção e a surpresa exploram o primitivo, o caótico e inédito; enquanto que no segundo (C3), a produção em série é racional, previsível e monotonicamente repetitiva pela *standardização*. O artista cria fora de quaisquer normas que sejam pré-existentes para ele (Stravinsky); mas ao exercer este ato criativo ele está gerando normas para outros leitores (as menininhas da pleyela).

Ao observar que as elites européias, ao mesmo tempo, tanto produziram as procissões industriais como desmancharam em busca do original, Oswald compreendeu como os fenômenos da cultura ocidental eram usufruídos no Brasil “profi-teur” — a cultura tornou-se reduplicativa com os doutores anônimos que se proliferavam em procissões, enquanto o consumo do múltiplo europeu era revestido por uma aura: a porcelana de Sévres, os vasos de Gallé e Tiffany.

Esta contradição entre o papel que desempenhavam o único e o múltiplo na Europa, e respectivamente no Brasil, permite que Oswald postule a poesia Pau-Brasil. Conceito que ele desenvolve a partir de uma leitura própria à teoria que desenvolveu socialmente.

Após terem-se desmanchado, as elites precisavam de uma fonte de energia — o primitivismo. No primitivismo, Oswald encontra a invenção e a surpresa que bloqueia as cópias (1) e (2). Inventar é surpreender a escola. Por isto, Oswald fala numa ação primitiva subjacente a Picasso, Rouault, Chirico, destacando a influência da estatúária negra na revolução dos ateliers (Marcha das utopias).

Uma nova escala — O tamanho monumental das construções, o encurtar das distâncias pela velocidade e o telégrafo, o cinema onde as estrelas se fami-

liarizam com a fotografia, representam a realidade tecnológica. A arte tem que abandonar o contemplativo para trazer surpresa em nível físico: o cinema como arte e a fotografia como ciência.

Uma nova perspectiva – A escola reagindo contra a cópia (1): o cubismo contradiz a lei da aparência e ofusca a ilusão ótica do naturalismo. A nova perspectiva é uma invenção da escola que se constrói sobre os valores primitivos, passando a ter, em nível de selva, um sentido vivencial. Na leitura da cafonália habita a contradição dessa nova perspectiva. A cafonália faz uso da intelectualidade e da ironia para construir a irracionalidade como antagonismo irreversível à Escola. Essa irracionalidade reveste-se de um aspecto sentimental e ingênuo.

O próprio Pau-Brasil e todo o manifesto, apresenta-se como síntese e equilíbrio da ambiguidade que alimenta essa contradição. Nesse sentido, esse trecho é auto-referencial. É um programa estético que fala de si mesmo. É um manifesto dentro do manifesto.

A partir de tal enfoque o manifesto Pau-Brasil é uma leitura e um desdobramento dessa passagem.

Por isso foi possível a Oswald lançar logo em seguida a redução do Manifesto Pau-Brasil – *Falação* – onde os pontos mais importantes desse fragmento são destacados: a síntese, a invenção e a surpresa. A partir desses 3 pressupostos podemos reler passagens anteriores: o ataque a verbosidade do lado doutor pela SÍNTESE; a denúncia da erudição pela SURPRESA; a contribuição milionária de todos os erros porque INVENÇÃO. O rotamento dinâmico é o próprio eixo em que gira o manifesto. De uma acumulação de conceitos passa-se para uma fase de conclusões. Esse procedimento faz com que haja uma aparência de redundância, mas pelo contrário, Oswald ao concluir com as proposições já assinaladas cria várias direções de leituras que conduzem sempre a um núcleo gerador.

O SENTIDO PURO DE CADA ARTE

Oswald já assinalara que a luta entre morais e imorais, travada nos palcos, consistia em inversão e invasão: o teatro de tese era assunto de sociólogos e juristas. Agora, ele esclarece o que seria capaz de derrubar a discursividade contida nas manifestações da escola: peça de tese, arranjo monstruoso x teatro ágil e ilógico, filho do saltimbanco; romance de idéias, uma costura linear fazendo estória x romance nascido da invenção, descontínuo – João Miramar – sem fio; quadro histórico, faustoso, retórico e figurativo x linhas e cores estabelecendo uma linguagem própria; escultura eloqüente, aterrorizante com seus monstros antropomorfos, um pavor sem sentido x objeto lido como volume sob a luz.

Assim, Oswald para combater a discursividade ocidental propõe o sentido puro. Este nada mais é que a comunicação sensorial (sentido), específica de cada manifestação artística. E isto só é possível a partir de uma leitura com olhos livres, sem estar ligada a pré-concepções que vestissem a arte com fórmulas.

Essa posição de obter o *sentido puro* (o específico da arte) reforça o anti-naturalismo do manifesto. O assunto invasor é diverso da finalidade porque dá à arte um fim outro que o simples suporte de uma proposição ideológica. A arte recupera aquilo que ela e somente ela é capaz de informar. Mas a liberdade dos olhos e a pureza do sentido deve ser conseguida através da inocência. Inocência correspondente ao estado do saber da selva. É este saber da selva que instituirá a capacidade informativa da arte. A inocência dos olhos despojados dos preconceitos culturais e dos modelos ocidentais de arte é quem cria a possibilidade de (re) visão da selva. Os olhos nem terão o ponto de vista da escola, nem o ponto de vista da selva; mas serão os entronizadores da selva na escola.

Vários autores, inclusive Haroldo de Campos (introdução à *Poemas Reunidas*), ao verificarem em Oswald a retomada ao sentido puro, identificam este como inocência em oposição ao estado de graça. O que é em si uma interpretação ingênua. Todavia, acertam em assinalar que o sentido puro não pode ser confundido com o purismo — arte pela arte. De fato, Oswald é contra a tese e a favor de uma linguagem específica e particular. Mas ele é principalmente pró uma prática culta, onde o fazer da menininha e do fotógrafo adquirem uma conotação criativa. Esta é uma posição que destaca a importância do trabalho na construção do mundo.

Ainda em busca do sentido puro, Oswald resolve defini-lo dentro de uma imagem vivencial (“A poesia Pau-Brasil é uma sala de jantar . . . Todo o presente”). A poesia Pau-Brasil se situa dentro de um ambiente pequeno-burguês endomingado e festivo. O som desse ambiente é de um lado o passáro cativo, isto é a nossa selva resumida na gaiola, de outro a valsa que emerge da figura romântica, ensaiando na flauta de Pan para a felicidade de Maricota. O ambiente constitui-se numa contradição sonora de passáros e flauta. Enquanto a selva limita-se a gaiola, Maricota lê o jornal, onde não só anda todo o presente, mas onde a Escola se amplia, pois o jornal é um dos seus suportes ideológicos.

A poesia Pau-Brasil fala da selva engaiolada e da escola, no que ela tem de presente e ainda não viciado: a escola do início do século-sintética, inventiva, surpreendente e técnica. Mas, esse mesmo jornal ao trazer a atividade industrial mitifica, no seu repertório a posse do produto seriado como índice de *status*. Fato que na época assinalava a introdução do consumismo e que hoje é claramente visto no significado que a classe média dá à posse do automóvel, segundo a marca e o modelo. Neste sentido, a sala de jantar domingueira destaca também o ambiente cafona das classes médias com suas cristaleiras, seus gronzes, seus móveis D. João Charuto consumidos com a aura do objeto único, como realidade de quem é incapaz economicamente de adquirir o seu *doublé*. O passarinho que complementa este quadro refere-se ao sabiá que não só é símbolo da nacionalidade, como figura poética muito cara aos românticos que viram nele uma projeção da liberdade do homem brasileiro. *Minha terra tem palmeiras onde canta o sabiá* foi parodiado posteriormente por Oswald, mas agora o que ele diz é: *minha terra tem gaiolas onde canta o sabiá . . . É através da flauta, símbolo da escola no contexto, que Oswald con-*

signa a existência da invenção dentro do quadro da poesia Pau-Brasil. O magriço compõe.

No jornal anda o presente da notícia, e nele a manchete ágil constrói a poesia do quotidiano. É esta a poesia que Maricota consome: jornal + passarinho + flauta junto com o magriço na domingueira. Hoje, a escola veria televisão, ouvindo música pop. Tudo sem invenção, mostrando que a poesia Pau-Brasil morre com uma época.

A FLORESTA / A ESCOLA: BASE DUPLA E PRESENTE

No início vimos que o manifesto enfatiza mais a selva e a escola isoladamente para caracterizar bem o que seja cada um desses espaços. Fixadas essas áreas, o manifesto passa a demarcar o novo lugar: aquele em que a Selva se insere na Escola. Seguem-se citações e enumerações através das quais Oswald procura balisar a posição Pau-Brasil, colocando-a de forma explícita na sua base dupla e presente.

PAU-BRASIL

Floresta	Escola
“da mamadeira e do chá de erva-doce” “dorme nenê que o bicho vem pegá”	“e a geometria, a álgebra e a química e de equações”
“Museu Nacional”	“nos cilindros dos moinhos, nas turbinas elétricas, nas usinas produtoras, nas questões cambiais”.
“a sábia preguiça solar. A reza. O Carnaval. A energia íntima. O sabiá. A hospitalidade um pouco sensual, amorosa. A saudade dos pajés”	“cubos de arranha-céu e os campos de aviação militar”
“estado de inocência”	“estado de graça”
“contrapeso da originalidade nativa”	“adesão acadêmica”
“tradição lírica”	“indigestões de sabedoria”

Ao distinguir a raça como crédula e dualista, Oswald traz os elementos para manusear escola/selva com ambigüidade. Tanto o remédio da floresta é consumido como se fosse escola (chá de erva-doce) como as usinas (escola) não perdem de vista o museu nacional: mixórdia tipicamente Pau-Brasil de pássaros e reis egípcios mumificados.

No reconhecimento dos lugares – floresta/escola – Oswald diferencia duas escolas: uma tradicional, prolixa e ultrapassada que sob o peso da tradição era, àquela altura, incapaz de contribuir para as novas proposições; outra, moderna, técnica, industrial e dinâmica que destruía os valores da anterior, tão bem caracterizada pelo manifesto como bacharelesca. O relacionamento com a selva só será admitido com essa outra face da escola. Tanto que Oswald atribuiu aos modernistas de 22 (geração futurista) um acerto no religio império da literatura nacional, ou seja, modernização da tradição da escola

em nossa cultura. Em vez de Victor Hugo, Rimbaud, Delacroix, uma escola inventiva e irreverente: Blaise Cendrars, Apollinaire e Picasso.

A referência a geração futurista, que aponta para um novo ângulo da escola, relaciona-se ao 19 movimento de vanguarda européia (1912) que decantou a máquina numa atitude de idolatria. Para Oswald, a máquina era o índice do cenário industrial que surgia e se impunha. “Nós nos aproximamos das três máquinas resfolegantes para acariciar seu peito”. Mas os futuristas, ao venerarem a máquina como ídolo, se colocavam contra os museus e as bibliotecas — “. . . esses cemitérios de esforços perdidos, esses calvários de sonhos crucificados, esses registros de impulsos quebrados! . . . Venham portanto os bons incendiários de dedos cabornizados! . . . E metam logo o fogo nas prateleiras das bibliotecas! Desviem o curso dos canais para inundar as sepulturas dos museus! . . .” — Em oposição, Oswald mantinha sob sua vista o Museu Nacional, cujo símbolo é o gavião, porque ele é o lugar onde se fixa a memória da cultura selvagem.

A posição Pau-Brasil consiste numa leitura criativa da cultura brasileira, manifestada desde longa data. A partir desse momento, seja pelas próprias condições materiais, seja pela contribuição dada pelos modernistas, torna-se bastante clara indo desembocar no Tropicalismo que institucionalizou o Pau-Brasil como movimento. O tropicalismo digeriu o Pau-Brasil, possibilitando a apropriação pela escola para o consumo. Também as leituras que são feitas por intelectuais acerca de certos fenômenos populares tem a mesma natureza. Cego Aderaldo (floresta) e Lupiscínio Rodrigues (cafona) ao serem manuseados, levam o seu manuseador, Augusto de Campos, a condições de *kitsch* com função de gestor de eventos para alimentar a escola.

Não podemos confundir as colocações do manifesto com uma postura em defesa do regionalismo. O modernismo desencadeou um combate anti-regionalista (“Não podemos transformar o Brasil numa grande senzala” — Ronald de Carvalho) que Oswald abraçou. Isto porque sua preocupação com o Brasil é um “regionalismo” que parte do nacional em relação ao mundo. Como se um cidadão do mundo considerasse um país como região. Assim ser regional e puro significa dizer brasileiro e poeta dentro de uma era técnica e não bacharelesca.

ESTADO DE INOCÊNCIA SEM GRAÇA

O estado de graça é atingido pelo ser através de uma concessão dada pela cultura religiosa, desde que o homem reconheça suas culpas; se opõe ao estado de inocência. Enquanto o estado de graça é uma bem-aventurança que pode ser atingida pelo homem, o estado de inocência, por desconhecer a culpa, permanece na felicidade, característica vivencial daqueles que não receberam sobrecargas nocivas da cultura. O estado de inocência é utópico, porque apresenta uma selva sem contradições e totalmente pura.

A REAÇÃO CONTRA TODAS AS INDIGESTÕES DE SABEDORIA

indigestão, Oswald demonstra a dificuldade de auto-sustentação do seu entre-lugar – Pau-Brasil. Esse entre-lugar não tinha uma vitalidade ideológica que assumisse a sabedoria junto com a floresta, para conseguir através dessa síntese um novo estágio qualitativamente diferente. Tal não aconteceu com a Antropofagia, cujo projeto era tão radical que admitia a deglutição do saber, transformando-o em matéria prima do novo. O Pau-Brasil é uma solução de não choque, onde diante do confronto floresta/escola, Oswald opta para viver num “paraíso”, onde as melhores coisas de uma comporiam por meio de uma prática criativa um novo espaço, que seria isento de contradições, onde a flauta trina e o passarinho toca Stravinsky.

A medida em que vai chegando ao seu término o manifesto amplia as proposições já lançadas e remete para tópicos do seu interior, proporcionando uma leitura enriquecida dos pontos referenciados. Tal procedimento se traduz nas enumerações finais que quase correspondem a trechos distintos. Senão vejamos:

PROPOSIÇÃO FINAL	PONTO REFERENCIADO
“Temos a base dupla e presente – A Floresta e a Escola”	“O Carnaval do Rio é o acontecimento religioso da raça / Tudo revertendo em riqueza. A riqueza dos bailes e das frases feitas / Riqueza vegetal”.
“O estado de inocência substituindo o estado de graça que pode ser uma atitude de espírito”.	“Alegria dos que não sabem e descobrem / A Poesia Pau-Brasil. Ágil e cândida. Como uma criança”.
“O contrapeso da originalidade nativa para inutilizar a adesão acadêmica”.	Adesão acadêmica – “O lado doutor, o lado citações, o lado autores conhecidos . . . Rui Barbosa . . . A riqueza dos bailes e das frases feitas . . . Falar difícil”. Originalidade nativa – a permanência da selva na escola: “Negras de jóquei. Odaliscas no Catumbi . . . A contribuição milionária de todos os erros. Como falamos. Como somos.”
“A reação contra todas as indigestões de sabedoria”.	“Rui Barbosa uma cartola na Senegâmbia / o gavião de penacho”.
“Apenas brasileiros de nossa época . . . Práticos. Experimentais. Poetas. Sem reminiscências livrescas. Sem comparações de apoio. Sem pesquisa etimológica. Sem ontologia”.	“Contra o gabinetismo, a prática culta da vida. Engenheiros em vez de jurisconsultos, perdidos como chineses na genealogia das idéias”.
“Bárbaros crédulos, pitorescos e meigos . . . Pau-Brasil. A floresta e a escola”.	“Temos a base dupla e presente – . . . A raça crédula e dualista e a geometria, a álgebra e a química logo depois da mamadeira e do chá de erva-doce / Wagner submerge ante os cordões de Botafogo. Bárbaro e nosso”.
“Leitores de Jornais”.	“A poesia Pau-Brasil é uma sala de jantar domingueira, com passarinhos cantando na mata resumida das gaiolas, um sujeito magro comprondo uma valsa para flauta

	e a Maricota lendo o jornal. No jornal anda todo o presente”.
“O Museu Nacional”.	O gavião, a memória do índio e do negro — “A poesia existe nos fatos. Os casebres de açafrão e de ocre nos verdes da Favela, sob o azul cabralino, são fatos estéticos”.
“A cozinha, o minério e a dança. A vegetação. Pau-Brasil”.	“A formação étnica rica. Riqueza vegetal. O minério. A cozinha. O vatapá, o ouro e a dança”.

Como já foi observado acima, o manifesto se afasta de uma solução utópica. Essa busca da utopia já havia sido alinhavada na sugestão de Blaise Cendrars e abrange diversos pontos do manifesto. Esse idealismo utópico, Oswald tenta solucionar no manifesto Antropófago já que a sua visão de mundo adquire raízes bem concretas. No Pau-Brasil, Oswald contorna as contradições entre a selva e a escola. Já no Manifesto Antropófago a selva terá com a escola o mesmo procedimento que esta teve com aquela: deglutição. É preciso que a selva degluta a escola para se tornar possível a criação de um novo espaço.

No Movimento Pau-Brasil, muito mais que a busca da solução de uma contradição, temos a descoberta de um compromisso — no entre-lugar o lirismo convive com a máquina. E desse compromisso Oswald se afasta no manifesto seguinte. Toda a ação Pau-Brasil é feita através do empirismo que se apresenta numa fase experimental — a face ativa e pragmática cujo saber se fundamenta e se forma no exercício das ações: a fala neológica, a contribuição dos erros.

G(L)O(S)SÁRIO

ACABAMENTO — * de carrosserie — A precisão industrial. Houve uma revolução democratizante com os novos instrumentos e o avanço da técnica que foi apropriada pelas elites. De um lado, a estrutura possuidora dos meios capazes de produzir em massa a perfeição acabada do produto industrial; do outro, a equalização de consumo gerada pelo produto estandarizado que nivela os proprietários e os outros em torno de um mesmo forde.

AÇAFRÃO — Cor amarelo-avermelhada; flor e fruto de planta de origem européia usada para tempero e medicina. Qualifica o casebre como semente européia germinando no verde, consequência da opção industrial (V. Grande Enciclopédia Delta Larousse, verbete favela — (V. Ocre, Verde).

ACONTECIMENTO — É o fato. A ação conscientemente tornada estética. Um pré-hapening.

ÁGIL — * o teatro, porque se move com desenvoltura e habilidade no palco; * — e **ilógico**, pois se desembaraça velozmente dos preconceitos "lógicos", discursivos e conteudistas; * -- nascido da **inversão**, (porque cria rapidamente novas situações, ágil como o sonho, como a idéia que diligentemente se adapta; ** — e **cândida**, porque tem a destreza e a atividade próprias da criança, que não interiorizando totalmente a ordem da escola, considera o universo como um todo sem áreas de proibição, movendo-se nele sem hesitações (V. **inocência construtiva**, **inverção**).

ALEGRIA — * **dos que descobrem**. Descobrir é como criar, como parir. Daí o júbilo, contentamento, satisfação, exultação. Disse Caetano Veloso: "Alegria, alegria".

ANÔNIMOS — O anonimato da pobreza se realiza na dor, o anonimato da burguesia no doutor. Ao assumir o grau universitário e se colocar como mais um doutor no tecido social, o burguês procura se descaracterizar como classe. Como doutor ele é o medíocre anônimo, o respeito social advém de sua posição de classe. No país das dores anônimas, os problemas e suas conseqüências são desconhecidos.

APRENDIMENTOS — Aprendizagem + conhecimento. Tal ironia despe o conhecimento da seriedade que lhe era outorgada e o apresenta como um aprendizado de alunos copistas e ecléticos.

ARCAÍSMOS — (V. **Língua**)

BACHAREL — É o status do curso superior, grato a pequena burguesia brasileira. O anel, como seu índice, sobrevive grafado nos plásticos com o nome das universidades colado nos vidros dos automóveis. O filho doutor é a realização máxima da pobreza desesperada por uma ascensão. O bacharel no século XIX, o engenheiro no século XX.

O espírito bacharelesco ligava-se ao positivismo que proliferou e se fez doutrina nos fins do Império, sendo a ideologia dominante entre os republicanos.

BAILE — O baile era o acontecimento máximo social. A frase feita o máximo cultural. Ambos são o ôco do convencional. O baile é a dança, a alegria, a festividade. A frase feita é a necessidade de estabelecer comunicação, a tentativa de se entrosar na classe. E exatamente pelo que são, e não pelo que aparentam na sua forma convencional, é que existe a **riqueza**. Como exemplo, o Baile da Ilha Fiscal anuncia de véspera, o espírito de alegria mundana que iria receber a República. A aristocracia brasileira estava alegre e sorridente e continuou alegre e sorridente depois do 1889.

BLAISE CENDRARS I (1887 - 1961) — Poeta suíço-francês. Sofreu como Oswald e na mesma época influência da universalidade parisiense do começo do século. Talvez por isso apresentem certos pontos em comum nas suas produções poéticas. Blaise buscava uma "estética do natural", com a "introdução de temas prosaicos em sua poesia": um lirismo nascendo da surpresa das coisas que o mundo apresentava ao homem moderno, a linguagem bárbara do coloquial urbano na busca primitiva de uma expressão metonímica do mundo, um novo estilo que abolia a pontuação, que utilizava a colagem de frases (títulos de jornal, nomes de casa, números); apresentando como resultado final versos quebrados e curtos. A afinidade de Blaise e Oswald foi grande. Em 1924, Blaise publicou na editora que dirigiu (**Au Sains Pareil**, Paris) os poemas **Pau Brasil de Oswald**. Entre seus livros podemos citar: **Poésie des faits** (1921), **Kodak** (1924), **ETC...** (Um livro 100 % brasileiro). Sua obra bastante original influenciou os surrealistas.

BLAISE CENDRARS II — Uma passagem alegórica ao modernismo e ao próprio manifesto. Na estrada de ferro da cultura, o Brasil tem suas locomotivas cheias de idéias modernistas e prontas para partir, de cima de um desvio rotativo. Este desvio mudará o se-

guimento de uma escola que subjuga a selva.

O negro, referindo-se ao bárbaro, homólogo às negras de jóquei, é o responsável pelo acionamento da manivela. A manivela está para o modernismo (ação mecânica) assim como o botão (toque eletrônico) está para o poema-processo. E por isso há uma valorização da cultura negra, espaço marginal do ponto de vista da escola. O perigo (descuido) será partir numa direção oposta ao futuro, como num retorno ao passado dentro de moldes acadêmicos.

BÁRBARO — Nome dado a todos os povos estranhos à cultura grega e romana e seus desdobramentos - neo-clássico, parnasiano, etc. Inculto, sem "civilização". Por extensão, os negros e os índios.

BOTAFOGO — "Lindo e elegante bairro da cidade do Rio de Janeiro, à beira da baía do mesmo nome" (Coelho Neto). É o bairro da mansão de Rui Barbosa e do cortiço (Aluísio de Azevedo).

Foi um bairro importante na época onde o carnaval era dos mais animados. O cortejo carnavalesco de automóveis chamado corso, iniciava-se na Avenida Central e seguia até o Mourisco, na praia de Botafogo.

CABRALINO — Respeitante a Cabral, Pedro Álvares. No Cabralismo a civilização dos donatários.

CAOS — * voluntário. O manifesto consigna a incorporação do caos à arte, como uma opção voluntária do artista. Em verdade este reflete no seu trabalho, dentro de sua consciência possível, o caos que o cerca.

CARNAVAL — A origem pagã. A ação da igreja para coincidir datas. A influência italiana - as máscaras: Originário do entrudo português. A influência do negro. A influência do índio. O rito religioso brasileiro (V. o poema N.S. dos Cordões, de O. de A.). Alusão à primeira missa? O índio, em estado natural, assistindo Frei Henrique de Coimbra rezar em latim diante do pau-brasil? Ou o civilizado evoluindo em cordões, vestido de índio, vivendo a fantasia da escola que vira selva?

CARTOLA — O ornamento símbolo para dignificar os pertencentes ao lado doutor. Marca até hoje aqueles que detêm o poder de decidir sobre o destino das pessoas, de times de futebol.

CASEBRES — Contra o palácio parnasiano e a casa grande. Critica a beleza apolínea da natureza, sob um azul celestial idealizado.

CÉZANNE (1839 - 1906) — Nasce em Aix-en-Provence, participou da primeira exposição do grupo impressionista em 1874. Os críticos consideram sua influência decisiva na evolução da arte moderna. A produção de Cézanne se caracterizou por fazer uma leitura das formas geométricas básicas daquilo que constituíam os seus modelos, tendo inclusive declarado de certa feita que compunha com cilindros, cones e cubos. Alguns pintores se declararam no início do século influenciados por Cézanne, entre eles Picasso, Braque, etc.

CHÁ-DE-ERVA-DOCE — O chá de erva doce é muito mais a ansiedade do adulto que não sabe o que fazer com a instintividade infantil. E depois há de ter sessões de geometria, álgebra e química. A "cultura da comadre" x o discurso da escola, produzindo a contradição que conduz a descoberta do entre-lugar: pau-brasil.

CICLÓPICO (V. Império)

CIPÓ — O amaranhado da cultura, trazendo um ruído estranho a poesia, que a oculta. A metáfora utiliza uma situação de selva (entrelaçamento de cipós), aplicada a um fato da escola (sabedoria) mostrando como a escola é a imagem invertida da selva, que passa assim a ser um tipo particular de cultura (no sentido antropológico).

CITAÇÕES — Um desdobramento do lado doutor, a nível de “clique” (*) da elite. Cultura superficial para efeito de ostentação. Desde o barroco à cultura bacharelesca do “fin de siècle”. (*) sub-grupo fechado, isolado do grupo social.

COINCIDÊNCIA — Entre o Brasil “profiteur”, malandrinho da selva urbana, e o Brasil doutor, escola sisudo e cínico, situa-se o Pau-Brasil. Para ocupar o mesmo espaço, sobrepondo-se e justapondo-se a ambas; mas também para criar seu próprio espaço entre ambos, como uma contribuição peculiar dentro da reconstrução geral (européia). Uma nova forma de marcar o **Pau-Brasil** como matéria de exportação.

COMPARAÇÕES — * de apoio (Sem) — Crítica à consoante de apoio parnasiana, tomando-a como símbolo do academismo. Fica claro por esta alusão o caráter extremamente redundante, ao qual a poesia tinha sido levada, a ponto de a mais radical redundância (a consoante de apoio) ser considerada como novidade e paradigma de uma escola.

COPIAR/CÓPIA — Um paradoxo. A cópia (quantidade) fora apropriada pela cultura oficial que a transformara no raro, no difícil e conseqüentemente no valor. O quadro de uma paisagem, custando mais do que o valor da terra que a compunha: o terreno modelo de Vitor Meirelles na Tijuca, mais barato que o quadro que lhe copia. Artifícios do naturalismo. A cópia (reprodução) emerge copiosa das oficinas e dos “ateliers” das meninas.

CORDÕES — O grupo dos carnavalescos que saíam juntos fantasiados cantando e dançando. Os cordões teriam saído de procissões a Nossa Senhora do Rosário, dos tempos coloniais. Os pretos fantasiados de reis, bichos e guardas saíam a rua tocando instrumentos africanos (percussão). Já no século XIX as mulatas vestidas de branco e enfeitadas com argolões e grossos cordões de ouro tomavam parte da procissão, que era feita ao som da música e das canções populares, onde o religioso confundia-se com o profano. A partir de 1888, os cordões tomam caráter totalmente profano: os negros fantasiados de índios tocando instrumentos primitivos, figuras de destaque representando reis, rainhas e luxuosos estandartes.

COZINHA — Oswald reconheceu de imediato que a nossa cozinha apresenta uma síntese da prática das diferentes culturas responsáveis pela nossa formação. Como fato social é a primeira manifestação original da possível contribuição entre a escola e a selva para formar um novo espaço, que no caso, são as culinárias típicas da Bahia, do Norte ou de Minas. Em 1926, apropriando-se e desvirtuando a idéia radical de Oswald, Gilberto Freire lançou um “Manifesto Regionalista”, que a partir de uma hipertrofia do papel culinário na cultura procura reagir ao modernismo, numa chamada de retorno ao regionalismo.

CRÉDULA — Alguém é crédulo na medida em que admite uma estrutura significante como paradigma de referência das “verdades” que lhe são oferecidas a julgamento. O psiquiatra é tão crédulo, quanto o pai de santo, ambos exorcizando sob nomes diferentes um produto similarmente oriundo do recalque.

DEBUSSY (1862 - 1918) – Nasceu em Saint-Germain en Laye, é considerado um dos músicos mais importantes do início do século XX, pois sua renovação musical exerceu grande influência na música contemporânea. Se coloca numa linha contrária a arte Wagneriana, sua harmonia se caracteriza pelo emprego da modalidade, das dissonâncias e das escalas por tons. Constituiu-se na mais pura expressão do impressionismo musical e foi o mais conhecido compositor que quebrou os cânones da música erudita. Sua obra foi alvo de uma grande incompreensão dos apreciadores da música tradicional.

DEFORMAÇÃO – A modificação subjetiva da forma, para fugir à aparência sensorial imediata do modelo. Uma das primeiras ações conscientes contra o naturalismo como parte da revolução. O impressionismo foi a escola do fim do século XIX que primeiro aplicou este princípio, inclusive abandonando o desenho, para compor a figura a partir das impressões causadas pelos fragmentos de superfície colorida, oriundas de pequenas pinceladas. O impressionismo é, segundo alguns, produto da invenção da máquina fotográfica. Ao liberar o artista do naturalismo lançou as bases da arte do início do século XX que radicalizou a deformação. Por isso a ação impressionista é chamada de 1a. fase.

DEFORMARAM – * como borrachas sopradas. O Saber total é precário. A informação o desfigura e ele incha o repertório de quem não assimila o novo. Deste desequilíbrio surge um rompimento que arrebenta o antigo – como um pinto à sua casca, ou como um balão de borracha que explode. Ao tirar a fantasia do doutor, restam homens cheios de si, inflados e vaidosos, deformados, mas ôcos.

DEMOCRATIZAÇÃO – * estética. A possibilidade da tecnologia em proporcionar instrumentos e técnicas artísticas a todos – a pirogravura, a fotografia. A reprodutibilidade que estas e outras técnicas criaram diluindo a “genialidade individualista do belo”, abalando a idéia do original.

DESTINO – Pre-determinação de uma direção preferencial a tomar rumo à utopia (V. Blaise Cendrars).

DICIONÁRIO – * oral. O poder da tradição transmitida pelo mestre, ao ouvido do aluno, antepondo-se à informação escrita emergente com o surdo da imprensa (livros, jornais, revistas, anúncios).

DIGERIDO – É o sentido de assimilação daquilo que o homem recebe como “alimento intelectual”. É uma metáfora que ao mesmo tempo traz aspectos rústicos e infantís. Místico porque considera o saber como uma espécie de pão espiritual capaz de ser metabolizado para gerar novos produtos. Infantil porque remete a uma fase oral que localiza o enriquecimento no que é deglutido.

Este visão oral avisa de uma possibilidade antropofágica que iria ser desenvolvida posteriormente (V. Indigestão).

DONAS DE CASA – Um resíduo cultural, que aceita o papel que a sociedade da época destinava à mulher.

DOUTO – O sábio, o erudito. A ironização do enciclopedismo bacharelesco, cópia do francês, tomado ao pé da letra. Oposição a doutor. Os formados na universidade e os outros: Rui Barbosa x Machado de Assis.

DUALISTA – Princípio filosófico que se baseia na aglutinação de dois opostos. Nem bom, nem ruim, antes pelo contrário! Não li, e não gostei! Nem tanto ao mar, nem tanto a terra!

ENGENHEIROS X JURISCONSULTOS — O engenheiro é a técnica produzida pela escola, uma imagem que é subproduto ideológico do industrialismo da época. Para opor uma cultura prática ao saber acadêmico dos juristas e dos bacharéis. O pragmático, opondo-se ao versado em ética que divide o certo e o erro.

EQUILÍBRIO — Para a construção de um entre-lugar é preciso considerar os valores da escola e da selva como elementos capazes de restringir aquilo que seria específico deste entre-lugar: o pau-brasil. O equilíbrio é uma espécie de bom senso às avessas. Enquanto o bom senso é colocar no prato o peso da escola, o equilíbrio Oswaldino é contrabalançá-lo com o caos selvagem para obtenção de um ponto neutro capaz de dar passagem a criatividade.

ERRO — Nome dado pelos coelhos netos, à criatividade neológica do povo. Ou como disse em seu dicionário: “desacerto, inexatidão, afastamento da honestidade e da justiça; doutrina errada; desregramento; mau comportamento”.

ERUDIÇÃO — (V. língua).

ERUDITAMOS — Neologismo criado para definir o hábito brasileiro de brilhar culturalmente. Crítica à sofisticação desenfreada do simples, às demonstrações de saber. Quando Oswald cria o verbo eruditar, abre para eructar. Diz o povo: “Ele está arrotando besteira”.

ESCALA — * nova. De desenho e de valores. Somente uma nova proporcionalidade pau-brasil era capaz de descodificar a esterilidade da escola e o imprevisível da selva, de modo a dimensionar uma nova posição brasileira capaz de impor-se ao mundo: poesia de exportação.

ESCOLAS DE BELAS ARTES — Estabelecimentos para o ensino da arte tradicional, seguindo normalmente os padrões europeus e os moldes conservadores.

ESPECIALIZAÇÃO — O fim do enciclopedismo. Uma divisão do conhecimento refletindo a divisão do trabalho, inclusive intelectual (teórico e prático): a poesia para os poetas.

ESTADO DE GRAÇA — (Ver inocência).

ESTÉTICA — (V. democratização).

ESTOURO — É um brasileirismo. Os dicionários da época dão um único sentido: dispersão de gado, pânico em rebanho. Portanto é uma referência à crise da cultura do século XIX, empírica e classificatória. Uma alusão a incapacidade dela oferecer o seu saber como verdade, que gera o pânico das elites, cada vez mais aferrando-se a valores tradicionais que difunde como imutáveis. Numa divulgação ruidosa e barulhenta.

ESTRELAS — As estrelas no firmamento e as “estrelas” cinematográficas. Ambas impressionando a seu modo o negativo fotográfico. Para explorar os corpos celestes a fotografia caracterizava-se como ciência, ajudando a desvendar os mistérios do cosmo. No cinema, as estrelas centralizam a atenção de universo do consumo, proporcionando uma familiaridade com a “aura” onde o diapositivo mostra a esfinge do real.

ETIMOLOGIA — A pesquisa etimológica procura estudar e interpretar os textos a partir da origem e do desenvolvimento das palavras através do tempo. Com isso prendiam sistematicamente tudo as origens grega e latina.

ÉTNICO — Racial, referente à raça (V. *raça*).

EXPORTAÇÃO — * de poesia, Reflexo da ideologia industrialista. Da burguesia brasileira que se pretendia produzindo para o mundo, que tinha como meta igualar-se a nível internacional. Do proletariado emergente, interessado na troca internacional de experiências e comunicação, pois não tem bens materiais para trocar. Lançada como idéia no manifesto, a exportação veio a se dar por ocasião do movimento da Poesia Concreta.

ELOQUENTE — * escultura. (V. *Teatro de Tese*).

FARDA — Aparência, corrente, escola, uniforme, fantasia. O fardão da academia e os outros fardões. A uniformidade onde alguns vêm a diversidade da parte que se uniformiza, para distinguir-se do resto: seriedade x fantasia.

FATO — Qualquer acontecimento é poético ou estético. Cabe a linguagem revelar a poesia. É característico do modernismo uma liberdade de expressão e de diretrizes. É franqueado abordar qualquer aspecto de nossa realidade: tudo, e nada, admitia enfoque poético.

FAVELA — Segundo Coelho Neto (in *Lello*): "Bras. Neologismo — morro habitado por gente baixa, arruaceira. Por analogia: lugar de má fama, sítio suspeito, freqüentado por desordeiros".

Manifestação social, destacada por Oswald de dentro da realidade urbana: ressalta o produto marginal. Canudos inaugura o pensamento nacionalista que iria eclodir em 1922. Favela é o novo nome dado pelos soldados desmobilizados da guerra de Canudos ao se fixarem no morro da Providência, na Gambôa, RJ. Este nome foi tomado de elevação existente em Canudos, onde se locou um dos acampamentos legalistas.

Árvore da caatinga extremamente resistente e espinhosa. Os espinhos provocam inflamações dolorosas quando penetram na pele.

O Morro da Favela no Rio era descrito, na época como um ambiente de selvageria. Referiu Brito Brocca (*A Gazeta*, SP., 9 de junho, 1960) que na época, no Morro da Favela "habitam negros em barracos, vivendo à lei da natureza".

FINALIDADE — (V. *Teatro de Tese*). Haveria, por acaso, a finalidade ?

FRASE FEITA — O Clichê. A redundância lingüística mostrando a riqueza de uma realidade sócio-cultural (V. Baile). "Ou o Brasil acaba com a saúva ou a saúva acaba com o Brasil" e vão vivendo ainda um e outro.

FUTURISTA — Até esta época Oswald usava o termo futurista para designar os modernistas, o que contrariava Mário de Andrade e outros participantes do movimento. Para a escola, o futurismo apresentava-se com o sentido pejorativo de *detraquê*, pirado, lelé-da-cuca, sem juízo.

GABINETISMO — O conchavo dos gabinetes. As resoluções tomadas pela escola, à revelia da selva e de todos. E também a redoma, a torre de marfim, onde o intelectual isolado da realidade em seu gabinete constrói um saber alienado — por exemplo o saber de um Rui Barbosa. O conchavo, o isolamento e a alienação se completando: uma *teoria-em-estado-puro*, separada da prática.

GAVIÃO-DE-PENACHO — Gavião Real. Ave de rapina brasileira. Imagem oposta a da águia. Alusão à *Águia* (de Haia), cultura européia; crítica ao abandono dos valores nacionais. O símbolo do Museu Nacional é o gavião-de-penacho que existe na América Tropical, em florestas, a leste dos Andes. A águia é ave protegida e cultuada pelo europeu.

É signo do poder, aparecendo como figura principal nos brasões, tendo sido utilizada por vários governos, inclusive o romano. E por isso está sempre ligada à tradição latina.

GENEALOGIA — * **das idéias**. A busca da origem das redundâncias ocultas da época: na filologia, nas imagens poéticas povoadas de deuses da mitologia grega, no direito e na moral imutáveis.

HISTÓRIA — * **bandeirante**. O bandeirante, caçador de esmeraldas e de índios, escreve a penetração no desconhecido da selva. É a história apropriada pela instituição — o parnasiano Bilac e o visconde de Taunay. O Bandeirante instaura a coerção cultural.

HISTÓRIA — * **comercial**. A ação predatória sobre o recurso natural o pau-brasil e o ouro, a troca "esperta" com os índios: ouro por espelhinho.

IMPORTAÇÃO — * **de poesia**. O Uso continuado da tradição, a mentalidade colonial e as ligações socio-econômicas obsoletas levaram a intelectualidade a virar-se para a Europa, importando dos grandes centros não só as mercadorias sofisticadas, como as idéias. Oswald combate este estado de coisas radicalizando — ele pretende uma exportação (V. exportação).

IMPRESSIONISMO — O impressionismo desdramatiza a arte e exige do espectador a sua participação sensorial para dar um sentido à sua obra. O impressionismo realiza a obra por fragmentos sem silhuetas para que esta seja construída pela contemplação, no ato de fruir.

INDIGESTÃO — A fartura causada pela ingestão excessiva do saber europeu, coloca na porta do Café Papagaio os Bilacs regogitando clichês greco-romanos, muito em voga.

INOCÊNCIA — * **construtiva**. A construção, pela construção. Com inocência da ignorância ao industrial e ao submundo de pobreza que se tornava mais e mais aparente. Uma crítica velada ao tecnicismo que já se faz presente e que estava a cargo da escola.

* **x estado de graça**. Inocência é um estado desconhecido do Código, a qual gera ações que se situam em contexto próprio, fora das sanções que esse código pudesse impor. Estado de graça é uma paz resultante da submissão às imposições do Código: os exorcismos e os ritos de passagem sublimam a culpa, ao mesmo tempo que submetem o homem. O estado de graça tanto ocorre na escola como na selva. O estado de inocência como uma atitude consciente do espírito é utópico porque pretende fora de uma cultura. Mas de qualquer modo é uma proposição original na medida em que distingue a necessidade de uma denúncia ao código para atingir a plenitude criadora.

INVASÃO — (V. Inversão)

INVENÇÃO — Pela primeira vez o estado poético divinal e mitológico é desmistificado pela dissecação do verdadeiro caráter do poético: a invenção, a proposição linguística original. Depois de Oswald diluindo e derruindo foi fácil dizer que a poesia é igual invenção.

INVERSÃO — A sobrecarga ideológica transportada de uma área para outra como decorrência do ecletismo e da não especialização. Conceitos de decência transformando o teatro no palco, não da peça, mas da luta entre morais x imorais. Os rui barbosa confundindo o jargão arcaizante do Direito com a literatura, invadindo tudo em nome de uma ideologia descarada, vestida de sabedoria imparcial.

IRONIA — * **eslava**. Estereótipo do início do século.

IMPÉRIO — O império sobrevive na república numa série de relações sociais: as injustiças contras as populações negras e índias. O Brasil continuava uma sociedade escravagista dividida em grandes senhores e escravos. A estas relações correspondia o furor bacharelesco, que usufruía vantagens dessa situação. No manifesto, a referência ao império procurava mostrar permanências desse panorama sócio-cultural (V. bacharel).

* **relógio império**. É sinônimo da mobilidade das estruturas no tempo. O ritmo lento, como se fora medido por uma máquina específica e imperial: o romantismo sobreviveu a todo o Império; o parnasianismo tentando permanecer. Acertar o “relógio império” é acelerar o processo para atualizar o Brasil, colocando-o em fase com o que se passava no mundo. E esse trabalho foi sobre-humano, colossal, ciclópico.

LÍNGUA — Em relação ao texto, o raciocínio é apresentado no manifesto com uma concepção lingüística saussureana. Admite ele claramente que a fala (**parole**) atualiza a língua (**langue**), sendo aquela a matriz dinâmica e transformadora desta. O termo “língua” como empregado no manifesto refere-se a linguagem (**langue** + **parole**). A linguagem era vista como propriedade de um segmento culto da população (escola) ditando normas de distinção social, que levariam para o arcaísmo, para a afetação do conhecimento do clássico e da linguagem velha, e ainda para a posse da tradição: este segmento erudito apropriava-se do saber. Contra ele Oswald antepõe o uso, milionário e popular, soma de todas as falas (**paroles**) que contribuindo com o neologismo arrebatava não mais com o segmento, mas com o próprio saber que ele detinha. Pela queda da afetação arcaica, a tradição bacharelesca perde o seu poder de sancionar o belo e o bom. Nas falas (**paroles**) é que se iriam realizar as mudanças. Daí a força dada pelo modernismo ao linguajar cotidiano transpondo-se na escrita. Daí o neologismo ser considerado “natural”, pois pertencia a selva — o sertão, a favela, o bárbaro.

LIRISMO — Era expressão suprema da **lira**, da poesia culta que mascarou o erótico, levando-o à condição sublimada de intimismo recalcado pelo código.

A este lirismo, o modernismo antepôs uma relação mais direta com o sentimento. Nela o artista, já agora inserido e refletindo o mundo que o cerca, manifesta com desenvoltura a ligação às fontes de seu erotismo, à sua musa. Caipirinha vestida por Poirêt/A preguiça paulista reside nos teus olhos/Que não viram Paris nem Piccadilly” (O.A.)

LUTA — Assumir a contradição entre modernistas (futuristas) e os outros, ultrapassando o nível das querelas de compadres. A luta pelo caminho, admitindo a divisão irreconciliável.

LADO — * **doutor**. É um dos lados — a escola. O Outro é a floresta. Os opostos de Oswald, como reflexo da contradição social onde ser doutor é status.

LIANAS — Cipó lenhoso; trepadeira parasita. Um galicismo que desloca o cipó da selva para a França, remetendo a escola na sua maior hierarquia (universidade) para a área europeia. A liana se faz pela nostalgia do que é estrangeiro, criando o emaranhado da evocação (V. Cipó).

MALLARMÉ (1842 - 1898) — Poeta francês. Um dos fundadores do simbolismo que encerrou sua produção com **Un coup de dés**, em que arma os versos no espaço tipográfico para fornecer uma diretriz à emissão sonora dos mesmos. As poesias eram em geral de difícil compreensão e a sua influência na poesia moderna foi enorme, desde o aproveitamento de hermetismo e da experiência da visualidade, até o antagonismo que provo-

cou. Disse Mário de Andrade: “É preciso evitar Mallarmé”. Diz Oswald que Mallarmé **desmanchou**, ou seja destruiu uma tradição atuante que pela leitura racionalista (cartesiana) da poesia, quer pela manutenção dos esquemas poéticos (rima, soneto, etc). A abertura de uma exploração tipográfica faz escola no ocidente, influenciando na poesia do início do século (Apollinaire - caligramas, Futuristas, Dadaístas, letristas). Os poetas do Grupo Noigandres, que figuram entre os fundadores do Movimento da Poesia Concreta, consideram Mallarmé e Oswald dentro do elenco de autores que os influenciaram.

MATERIAL — A indústria produzia os novos materiais e as novas técnicas, colocando a disposição do artista meios para a sua realização. O uso da técnica e dos materiais: “Fotografia, cinema, disco, técnicas de fundição”, é um dos fatores que muda a própria arte. E foi esta disponibilidade de materiais que refletiu na Bauhaus, e na revolta dadaísta, que a nova era industrial atingira o mundo da cultura.

MEETING — Comício. Encontro coletivo. O meeting cultural é execrado a nível de sarau; de reunião fútil que nada resolve. Que antes de tudo, como instrumento usual da escola e retarda o novo.

METICULOSO — Fantástico. Surpreendente. É a era do homem vivendo as grandes transformações da técnica: o avião que coloca Ícaro como um miserável ingênuo; o automóvel que ganha das asas de Mercúrio; enfim um respaldo técnico para destruir a fantasia mitológica onde o homem se fazia grandioso por existirem deuses que eram a sua imagem.

MUSEU NACIONAL — Quando eu vi aquele gavião de penacho, cheio de poeira, brasileiramente exposto na sala de entrada do Museu Nacional pensei: “Oswald, você que tanto plantou sementes do futuro vem logo falar deste Museu, museológico, musa do caduco, do nacional maluco ?” Daí que esta metáfora perdeu-se. Pau-Brasil.

NEGRAS — * de Jôquei. A negra se insere no ambiente da alta aristocracia, que era o Jockey Club, vivendo no imaginário o que lhe era vedado no real. Uma fantasia da ex-escrava, cavalgando a nova situação de liberdade burguesa, pensando que é livre. Dando as primeiras contribuições ao folclore carnavalesco.

OCRE — Galicismo. Port. ocre. Tem uma variação popular: oca (homônimo de oca: casa de índio). A cor de terra. Referência a contribuição de uma cor local à paisagem (V. açafão, verde).

ODALISCAS — * no Catumbi. Odalisca é a mulher de harém, a escrava, o totem sexual portando o véu que a esconde. Catumbi é bairro, é dança de provável origem indígena e é uma espécie de jogo de azar. Ao assumir a fantasia oriental, a mulher brasileira vincula-se profundamente nas origens do índio (dança), do europeu (bairro) e da superstição (jogo). Ela veste a fantasia de escrava para se libertar e se libera mergulhando na tradição, no universo onírico.

OLHO — * livres. Olhos despojados de preconceitos culturais. Olhos de gavião.

* **virado**. (artista). Em órbita. Uma ironia ao artista romântico. A busca de originalidade pelo sujo e pelo cabelo grande. O esquisito da natureza que vira o olho, vira-o para um novo lado — o olho que fotografa, que vê através de lentes.

ONTOLOGIA — A ontologia toma por base um homem abstrato que existiria fora e acima de qualquer contexto. Na época acresce que ontologia confundia-se também com a

metafísica. O pensamento prático de Oswald e compreensão do social, a partir do indivíduo, negaram a ontologia, porque na sociedade constituída de homens reais cabia buscar o espaço construído a partir das propriedades destes homens. Um pensamento ontológico levaria a impossibilidade da construção de diferentes espaços.

PAJÉS — * (Saudade dos). Freud, que iria ser o segmento científico do humanismo que vigorava entre os anos 30 e 60, é antecipadamente substituído pela nostalgia da mitologia indígena. Contra Electra, Jaci a amante generosa do Guaraci. Yaci Omunhã, Yaci Piasu, Yaci Icauá.

PAOLO UCCELLO (1397 - 1475) — Pintor florentino do renascimento, criador da perspectiva. Com o cubismo passou a ser altamente valorizado, na medida em que esse movimento foi a ultrapassagem do seu ponto de vista. O naturalismo de Paolo Uccello jogando todas as linhas para um único ponto forçava uma ilusão de ótica. O ponto a partir do qual se via seria mais importante do que a própria complexidade do real.

PERSPECTIVA — * (uma nova). Referência ao cubismo que substitui o ponto de fuga por uma fuga do ponto, ou seja, o ponto fixo pela mudança contínua do olhar em relação ao objeto. Uma nova perspectiva do desenho, do social, do literário. O homem não está parado em relação ao fato: como agente, ele está em permanente movimento modificando aquilo em que ele tanto é objeto, como sujeito.

PIROGRAVURA — Técnica elétrica de xilogravura, que grava a madeira com a ponta de um ferro quente. Data do século XIX e Coelho Netto considera-o arte de amadores, enquanto Oswald, exatamente por isso, cita-a entre as meninhas de todos os lares e a coloca em antagonismo com a arte oficial. Notar que o Todos de Oswald, consiste dos que têm condições econômicas de pirogravar.

PLEYELLA — Pianola fabricada pela "Pleyel"; piano mecânico, acionado a pedais, que executava peças por meio de rolos de papel perfurado. Funciona de modo similar ao relejo. É o piano de patas, o de manivela que esteve muito em moda no início do século XX.

PRÁTICA — * **culta da vida**. (1) No sentido social é um grito à filosofia da ação transformadora.

(2) O manifesto se auto-situa no setor da cultura. Mas vê esta cultura dentro de uma sociedade em movimento, onde a ação do homem se faz através de uma prática específica e diferente das demais — uma prática culta quase uma pré-figuração da prática teórica altusseriana. Que foi vivida pelo autor integralmente com revistas, manifestos, participação nas lutas intelectuais do modernismo, contribuições poéticas e textos.

PRIMEIRO BRANCO — O europeu chega à América por uma necessidade histórica, que encarna o fatalismo luso — "as armas e os barões assinalados".

PROCISSÕES — Fila de produtos emergindo de uma fabricação industrial em série. Conotação religiosa que ironiza a aura que revestia o produto industrial limpo, no início do século. A estatuária seguiu e popularizou-se pela reprodução industrial dando respaldo ao **kitch**, tão bem enfocado por Oswald com seu humor corrosivo.

PROFITEUR — Jargão de época para definir o aproveitador, que procura usufruir e tirar lucros. O sentido brasileiro de **malandro**, de **esperto**, que pode não saber ler mas orgulha-se de não ser passado para trás e de ganhar sem trabalhar. Esta característica é passada ao Brasil. A **malandragem** teve trânsito na classe média por essa época e foi o tema

de todo um ciclo da música popular urbana. “Vestir a camisa listrada e sair por aí” era o sucesso. O profiteur é o malandro de tudo: do clima e do som; da vida e do ar.

PURO — (V. sentido puro, regional)

RAÇA — As noções ideológicas que dominavam as diversas ciências sociais, na época, atribuíam às raças um fator preponderante nos fenômenos culturais. Ronald de Carvalho (na *Pequena História da Literatura Brasileira*) diz: “o brasileiro é naturalmente triste, porque tristes são as três raças que contribuíram para a sua formação” (português, índio e o negro). Admitir, como Oswald, que nossa miscigenação constituísse uma raça com características próprias e carnavalescas, era um rompimento progressista. No linguajar popular ter raça, é ter ascendência africana. Má raça, boa raça, raça brasileira. Ter raça é também ser otimista, lutador, ser raçudo.

RAILS — Trilhos. De bonde e de trem. Sobre eles estavam as locomotivas cheias de que fala Blaise Cendrars. Assim o destino proposto por Cendrars situa-se já numa nova escala.

REGIONAL — O espaço proposto por Oswald pretende-se particular e universal, sem recorrer aos estereótipos da selva exótica e da escola ocidentalizada que fazia de seu saber a academia do mundo: Paris, a cidade luz. A particularidade do espaço pau-brasil é o regional, sem que esta regionalidade signifique o ruralismo desenfreado. Ele atinge a universalidade através de uma sintaxe que partindo do “vocabulário local”, formasse proposições construídas de tal modo que se inserissem na linguagem do homem moderno. (V. sentido puro).

RELÓGIO IMPÉRIO — (V. Império).

REPRODUZIR — Tem sentidos contraditórios: 1) originalizar o natural plasmando-o na tela; 2) arrebentar com o sentido de original em arte, pela produção de uma multiplicidade de objetos idênticos. (V. cópia).

REVOLUÇÃO — A industrialização, com a produção em série, fora a grande esperança de atender a todos — esta foi uma revolução que faliu e da qual se locupletaram as elites. Daí não ter passado de uma indicação, (V. pirogravura). Nem todos têm acesso à máquina ou à cultura.

De posse das novas forças liberadas, as elites procuraram desmanchar o passado.

Neste trecho o manifesto critica violentamente a arte européia, como de elite, e justifica idologicamente sua posição entre a escola, iníqua e privilegiada e a selva, ingênua presa fácil daquela: contra isto o Pau-Brasil.

RIQUEZA — A abundância do produto nacional: do natural, do festivo, do clichê retórico. A magnificência. Reversão do lado cultura em riqueza material — a riqueza da fantasia revertendo em contribuição; a fantasia se transformando em riqueza cultural típica do folclore (o falar difícil, negras fantasiadas de jóquei, odaliscas). Integração branqueizante.

RODIN, AUGUSTE (1840 - 1917) — Artista parisiense que reformulou a concepção de lirismo na escultura. Suas figuras exprimem movimento ou paixão, e foram tomadas como modelo ou como base pela estatuária que lhe sucedeu. O rigor anatômico com que esculpia provocou críticas ao seu trabalho, que foi considerado excessivamente formalista. (V. lirismo).

ROMANCE DE IDÉIAS — (V. Teatro de Tese)

ROMÂNTICA — * (**morbidez**) — O romantismo se caracterizava como uma imagem da realidade projetada pelo poeta. No modernismo a situação se inverte e o eu do poeta reflete a realidade. A primeira situação foi classificada como mórbida, mostrando claramente a distinção que Oswald fazia entre o modernismo e o romantismo. Uma súmula para demonstrar diferenças, onde todos viam confusões. O romantismo era uma doença decorrente da hipertrofia do individualismo sentimental; o modernismo era o suor saudável de uma sociedade que se pretendia limitada.

ROTAMENTO — Rodízio. Ação com alternância. Oswald atribui o nascimento das leis ao movimento social ou seja ao processo social que as faz desaparecer e emergir.

RUI BARBOSA (A Águia de Haia) — Pouco antes da proclamação da República, desiludido e descontente do partido monárquico defendeu o federalismo, tornando-se um republicano e até redator da 1a. constituição. Representante máximo da cultura dezanovesca: advogado, político, escritor, jornalista, orador, jurisconsulto, gramático, filólogo, conhecedor de inúmeros idiomas. É o protótipo do medalhão, abstração criada pela ideologia da época, que admitia toda a concentração do seu saber em um homem. O doutor por excelência.

Haia, cidade holandesa, capital do poder internacional feito instituição jurídica; da comissão de arbitragem; da academia de direito, conferências, convenções, etc.

SABEDORIA — A perfeição. O reino do Dr. Sabe-tudo e do Sabido. Alusão aos sábios, aos proprietários da erudição, que com sua esperteza seguem dominando.

SÁBIA — * **preguiça solar** — Existe implícito um preconceito de preguiça tropical. A civilização, produzida pelo clima temperado europeu, fazia abusos de elevadores e arranha-céus. Enquanto os trópicos, chafurdavam-se na reza, no carnaval e no futebol, como se sua energia íntima ficasse restringida a isso. A preguiça solar desencadeia toda uma constelação de lugares comuns: o casarão do senhor cercado de escravos; o solar; o calor; o sol; a madorna e a sexta; o tropical; o clima úmido; a modorra.

Ela é sábia, na medida que foi a resistência utilizada para obter a sobrevivência cultural frente a agressividade avassaladora da escola. Propõe-se algo como a síntese: a cultura, a operosidade européia e a preguiça. O arranha-céu e o solar (casa). Uma explicação sumária e sociológica do dualismo.

SALTIMBANCO — Participante de um elenco de artistas populares itinerantes; prestidigitador de feira; ator mímico cômico, burlesco e farsesco. Citado para mostrar a necessidade de maior envolvimento do autor e dos atores com o público. O que se manteve no nosso teatro revista e que é retomado de forma máxima em "O Rei da Vela" (peça de Oswald de Andrade, encenada aos fins dos anos 60 pelo grupo Oficina sob a direção de José Celso Martinez).

SELVAS — * **selvagens** — A qualificação de selva indica seu sentido metafórico selva = espaço marginalizado) e referencial. A redundância selva/selvagem é um recurso para diferenciar o uso metafórico que será preponderante em todo o manifesto. O domínio desta selva é político, contra o lado doutor e o bacharel, sobreexiste o selvagem.

SENEGÂMBIA — Nome às vezes dado à região da África Ocidental que se estende sobre os territórios do Senegal e Gâmbia. Em 1624 fundou-se a Companhia do Senegal e Gâmbia para comercializar negros que se tornou a principal fonte de escravos. Em 1889, acordos franco-ingleses definiram fronteiras comuns com o Senegal. Gâmbia e Senegal foram explorados pelos portugueses no século XV. Senegâmbia é uma alusão ao estado primitivo e semi-colonial do Brasil. Terra de cego quem tem um olho é rei, na Senegâmbia quem apresenta um aparato europeu, é a lei.

SENTIDO — * **puro** — O purismo era uma concepção de arte divulgada por “Esprit Nouveau”, buscando uma linguagem universal para a arte: “La syntaxe puriste c’est l’application des noyens construtifs e modulaires (...) Le purisme tente un art utilisant les constants plastiques, échaissant aux conventions, s’adressant avant tout aux propriétés universelles des sens et de l’esprit”. O “Esprit Nouveau” tinha como um dos colaboradores principal Le Corbusier o qual influenciou a formação do **reduto purista**, entre eles os arquitetos brasileiros de vanguarda: como Oscar Niemeyer, Lúcio Costa e outros. O sentido puro portanto somente pode ser entendido como uma construtividade fora das convenções, subordinadas aos universais da sensibilidade. Puros, na medida em que não estariam comprometidos com nenhuma das convenções da escola e da selva.

O específico de cada arte. Puro é ao mesmo tempo inocente, primitivo e ingênuo, como também não estar ligado a nenhuma escola. Puro é diferente de arte pela arte: É o específico de cada atividade do homem transformada em objeto de informação o sentido puro da pintura é ser linhas e cores.

SÍNTESE — É a mais importante lei que Oswald vê para o modernismo. Inclusive como instrumento de luta contra a verbosidade da escola, era importante destacar a economia verbal. Seria também a montagem das peças — no caso as palavras e os fatos. Na prática Oswald fez entre outras coisas os poemas — minuto e as colagens-resumo tipo Pero Vaz de Caminha, Humor/amor.

STRAVINSKY — Compositor russo (1882 - 1971), principalmente autodidata. Em 1913 escandalizou Paris com o bailado **A Sagração da Primavera**, pela inovação da linguagem harmônica e pela orquestração rude. Aproximou-se do dodecafonismo influenciando grandemente os compositores modernos. Na época, era o símbolo acabado da revolução artística do início do Século, muito admirado pelos modernistas, em oposição a Wagner (V. Wagner).

SURPRESA — É o estado que ocorre quando existe um acréscimo real de informação. Quem pensa que bat-bacumba é surpresa, pensa também que a Menininha do Gatois é Mandrake. Ou seja, confunde a informação apocalíptica com a sub-religiosidade vaporosa.

TEATRO — * **de tese** — O personagem transformado em primário professor, caricaturando situações de vida para veicular suas lições empobrecidas. O artista não tem que dar já pronta ao público a solução histórica futura dos conflitos sociais que descreve; se alguém quer informar-se sobre o acontecimento, o historiador mais medíocre satisfará melhor o interesse do que o artista mais genial. A função do teatro não é dar aulas de filosofia a quem tem o poder aquisitivo de frequentá-lo. Ou as peças seriam umas contra as outras, substituindo a guerra dos sociólogos.

TEMPLO — O local da aura, ocupado pelas elites. Cantado e decantado pela linha classicista dos parnasianos, pelos simbolistas, pelos metafísicos.

O tempo se fazia presente como metáfora e como referência direta, colocando sempre presente ao homem do fim/começo do século o paradigma de uma sociedade de homens e deuses em multidão, ou de plebeus e privilegiados. No templo a aura se faz instituição — daí para o museu, o salão, o teatro, a exigir vestimenta especial aqueles que iam conritamente cultivar o que uma sociedade afirmava como belo.

Apresentar no templo era situar-se neste universo, fazer-se belo, de um tipo mais recente.

UNIVERSITÁRIA — (V. doutor, bacharel, lianas, Rui Brabosa).

ESCOLA: *Pau Brasil*

CLASSE: *primaria*

SEXO: *masculino*

PROFESSORA: *A. Poesia*



Viva o armo de 1977

VERDE — Tradicionalmente as cores da bandeira estão vinculadas a uma simbologia que condiciona uma imagem do Brasil favorável aos desígnios que a estrutura propõe: Verde das matas, amarelo do ouro, o azul do céu, o branco da paz ou qualquer parafernália similar que os positivistas tivessem em mente.

Oswald procura estabelecer uma nova leitura para a cromática da bandeira: o amarelo vai para o ocre da terra e o açafreão; o verde urbaniza-se e existe como sobrevivência vegetal dentro da favela; o azul é cabralino e o branco é a fatalidade bélica que aportou para o domínio político das selvas selvagens.

Nesta retomada de cores da bandeira situa-se já toda uma idéia de brasilidade específica a qual se aporia uma corrente reacionária do pensamento moderno. Exatamente porque Oswald colocou sua posição dentro de uma crítica às cores foi que esta corrente tomou o nome de verde-amarelo, muito sintomaticamente em defesa do verde do cafezal e do amarelo do ouro dos barões.

WAGNER — Inicialmente, um socialista utópico (Proudhon), tendo inclusive participado do levante de Dresden (1849) que foi brutalmente sufocado, obrigando-o a exilar-se em Zuric (Suíça). Depois sob a influência de Schopenhauer, tornou-se pessimista e quase místico, para em seguida adotar uma posição radicalmente nacionalista e pan germânica. Reformou a ópera, pretendendo reunir a poesia, a música e a arte cênica. Escrevia seus próprios libretos (texto e argumento da ópera), inspirando-se no floclore alemão. Seu trabalho tende para a grandiloquência, sendo um recriado do romantismo e amplamente apreciado pelos simbolistas franceses. Seu talento como poeta era inexistente — os versos sem a música são quase sempre ridículos. Retomando a idéia romântica de obra total, seus trabalhos valem mais pela música que pelo virtuosismo cênico. A sua música documenta, esclarece e reforça a ação. Para tanto se vale de novos recursos técnicos: o uso de instrumentos que pouco ou nunca haviam sido empregados, como por exemplo a tuba; e os efeitos que são obtidos pela quase total dissolução do sistema harmônico. Por isso seu romantismo é de crise, para alguns é na obra Tristão e Isolde que está a base da música moderna. Wagner era odiado pelos franceses.

É interessante notar que Oswald escolhe justamente aquele compositor que posteriormente se tornaria no músico oficial da Alemanha Nazista. A significação de Wagner, no texto de Oswald, é polissêmica: a erudição, o ápice cultural da raça ariana pura; e a tese — os dramas musicais eram eivados de simbolismo arcaico (temas medievais); o ufanismo; o símbolo da opressão cultura européia.

Wagner não é destruído pelos Cordões de Botafogo, mas neles submerge. Ou seja, opera-se um processo de conversão: o signo na música ocidental alemã transforma-se em simples contribuinte anônimo, porque é asfíxiado pelos ruídos desses cordões. Wagner é o mito europeu que se desintegra perante o carnaval que o despe de sua fantasia.

MANIFESTO DA POESIA PAU-BRASIL

A poesia existe nos fatos. Os casebres de açafreão e de acre¹ nos verdes da Favela, sob o azul cabralino, são os fatos estéticos.

O Carnaval no² Rio é o acontecimento religioso da raça. Pau-Brasil. Wagner submerge ante os cordões de Botafogo.

Bárbaro e nosso. A formação étnica rica. Riqueza vegetal. O minério. A cozinha. O vatapá, o ouro e a dança.

Toda a história bandeirante e a história comercial do Brasil. O lado doutor, o lado citações, o lado autores conhecidos. Comovente. Rui Barbosa: uma cartola na Senegâmbia. Tudo revertendo em riqueza. A riqueza dos bailes e das frases feitas. Negras de jóquei. Odaliscas no Catumbi. Falar difícil.

O lado doutor. Fatalidade do primeiro branco aportado e dominando politicamente as selvas selvagens. O bacharel.

Não podemos deixar de ser doutor. Doutores. País de dores anônimas, de doutores anônimos. O império foi assim.

Eruditamos tudo. Esquecemos o gavião de penacho.

A nunca exportação de poesia. A poesia anda oculta nos cipós maliciosos da sabedoria. Nas lianas das saudades universitárias.

Mas houve um estouro nos aprendimentos. Os homens que sabiam tudo se deformaram como borrachas sopradas. Rebentaram.

A volta à especialização. Filósofos fazendo filosofia, críticos, crítica, donas de casa tratando de cozinha.

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

Tinha havido a inversão de tudo, a invasão de tudo: o teatro de tese e a luta no palco entre morais e imorais. A tese deve ser decidida em guerra de sociólogos, de homens de lei, gordos e doirados como Corpus Juris.

Ágil o teatro, filho do saltimbanco. Ágil e ilógico. Ágil o romance nascido da invenção. Ágil a poesia.

A Poesia Pau-Brasil. Ágil e cândida. Como uma criança.

Uma sugestão de Blaise Cendrars: – Tendes as locomotivas cheias, ides partir. Um negro gira a manivela do desvio rotativo em que estais. O menor descuido vos fará partir na direção oposta ao vosso destino.

Contra o gabinetismo, a prática culta da vida. Engenheiros em vez de jurisconsulto, perdidos como chineses na genealogia obscura³ das idéias.

A língua sem arcaísmos, sem erudição. Natural e neológica. A contribuição milionária de todos os erros. Como falamos. Como somos.

Não há luta na terra de vocações acadêmicas. Há só fardas. Os futuristas e os outros.

Uma única luta – a luta pelo caminho. Dividamos: Poesia de importação. E a Poesia Pau-Brasil, de exportação.

Houve um fenômeno de democratização estética nas cinco partes sábias do mundo. Instituiu-se o naturalismo. Copiar. Quadro de carneiros que não fôsse lã mesmo, não prestava. A interpretação no dicionário oral das Escolas de Belas Artes queria dizer reproduzir igualzinho... Veio a pirogravura. As meninas de todos os lares ficaram artistas. Apareceu a máquina fotográfica. E com todas as prerrogativas do cabelo grande, da caspa e da misteriosa genialidade de olho virado – o artista fotógrafo.

Na música, o piano invadiu as saletas nuas, de folhinhas na parede. Todas as meninas ficaram pianistas. Surgiu o piano de manivela, o piano de patas. A Pleyella. E a ironia slava compôs para a Pleyella. Stravinski.

A estatutária andou atrás. As procissões saíram novinhas das fábricas.

Só não se inventou a máquina de fazer versos – já havia o poeta parnasiano.

Ora, a revolução indicou apenas que a arte voltava para as elites. E as elites começaram desmanchando. Duas fases: 1ª, a deformação através do impressionismo, a fragmentação, o caos voluntário. De Cézanne a Mallarmé, Rodin e Debussy até agora. 2ª, o lirismo, a apresentação no templo, os materiais, a inocência construtiva.

O Brasil profiteur. O Brasil doutor. E a coincidência da primeira construção brasileira no movimento de reconstrução geral. Poesia Pau-Brasil.

Como a época é miraculosa, as leis nasceram do próprio rotamento dinâmico dos quatorze⁴ distintivos⁵:

A síntese

O equilíbrio

O acabamento de carrosserie.

A invenção

*A surpresa
Uma nova perspectiva
Uma nova escala.*

Qualquer esforço natural nesse sentido será bom. Poesia Pau-Brasil.

O trabalho contra o detalhe naturalista – pela síntese; contra a morbidez romântica – pelo equilíbrio geométrico e pelo acabamento técnico; contra a cópia, pela invenção e pela surpresa.

Uma nova perspectiva:

A outra, a de Paolo Ucello criou o naturalismo de apogeu. Era uma ilusão ótica. Os objetos distantes não diminuíam. Era uma lei de aparência. Ora, o momento é de reação à aparência. Reação à cópia. Substituir a perspectiva visual e naturalista por uma perspectiva de outra ordem: sentimental, intelectual, irônica, ingênua.

Uma nova escala:

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

A reação contra o assunto invásco, diverso da finalidade. A peça de tese era um arranjo monstruoso. O romance de idéias, uma mistura. O quadro histórico, uma aberração. A escultura eloqüente, um pavor sem sentido.

Nossa época anuncia a volta ao sentido puro.

Um quadro são linhas e cores. A estatuária são volumes sob a luz.

A Poesia Pau-Brasil é uma sala de jantar domingueira, com passarinhos cantando na mata resumida das gaiolas, um sujeito magro compondo uma valsa para flauta e a Maricota lendo o jornal. No jornal anda todo o presente.

Nenhuma fórmula para a contemporânea expressão do mundo. Ver com os olhos livres.

Temos a base dupla e presente — a floresta e a escola. A raça crédula e dualista e a geometria, a álgebra e a química, logo depois da mamadeira e do chá de erva-doce. Um misto de “dorme nenê que o bicho vem pegá” e de equações.

Uma visão que bata nos cilindros dos moinhos, nas turbinas elétricas, nas usinas produtoras, nas questões cambiais, sem perder de vista o Museu Nacional. Pau-Brasil.

Obuses de elevadores, cubos de arranha-céu e a sábia preguiça solar. A reza. O carnaval. A energia íntima. O sabiá. A hospitalidade um pouco sensual, amorosa. A saudade dos pajés e os campos de aviação militar. Pau-Brasil.

O trabalho da geração futurista foi ciclópico. Acertar o relógio império da literatura nacional.

Realizada essa etapa, o problema é outro. Ser regional e puro em sua época.

O estado de inocência substituindo o estado de graça que pode ser uma atitude do espírito.

O contrapêso da originalidade nativa para inutilizar a adesão acadêmica.

A reação contra todas as indigestões de sabedoria. O melhor de nossa tradição lírica. O melhor de nossa demonstração moderna.

Apenas brasileiros de nossa época. O necessário de química, de mecânica, de economia e de balística. Tudo digerido. Sem meeting cultural. Práticos. Experimentais. Poetas. Sem reminiscência heresia.⁶ Sem comparações de apoio. Sem pesquisa etimológica. Sem antologia.⁷

Bárbaros crédulos, pitorescos e meigos. Leitores de jornais. Pau-Brasil. A floresta e a escola. O Museu Nacional. A cozinha, o minério e a dança. A vegetação. Pau-Brasil.

Oswaldo ⁸ de Andrade

NOTAS

A transcrição do texto do Manifesto da Poesia Pau-Brasil tem como referência o *Correio da Manhã* de 18 de março de 1924, onde foi originalmente publicado (Brito, Mário da Silva;

Andrade, Oswald de. *Do Pau-Brasil à antropofagia e às utopias. Obras Completas* - 6, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira/MEC; *Revista do Livro*, INL, n^o 16, dezembro de 1959). Decidimos então consultar na Biblioteca Nacional o jornal, já que o texto apresentava algumas diferenças de um livro para outro. No texto original (*Correio da Manhã*, 18-3-1924), qual não foi nossa surpresa, quando encontramos outras divergências além das já citadas anteriormente. Cabe uma ressalva ao texto publicado no *Suplemento do Diário de Notícias* (Salvador, 1-11-64) por ser o que mais se aproxima do original. Entretanto, erros de revisão nos impediram de tomá-lo como modelo. A dificuldade se instaura na medida em que os autores que republicaram o Manifesto se referem à publicação inicial e omitem qualquer esclarecimento acerca de possíveis correções posteriores. Daí surgir a necessidade de reconstrução da matriz textual.

Optamos pela transcrição integral do texto na sua versão primeira, onde inclusive aparece com uma diagramação não observada nas publicações seguintes, que indica um nível implícito de leitura visual.

1 — *acre/ocre*: em todos os livros citados (acrescente-se Teles, Gilberto Mendonça. *Vanguarda européia e modernismo brasileiro*, 4^a edição, Petrópolis, Vozes, 1977 que remete para a publicação da *Revista do Livro*) a palavra é OCRE. Poderia ser entendido *acre* como uma substantivação do sentido figurado em vigor na época "mordaz, rude, indócil". Optamos por *ocre* por encontrarmos na maioria dos textos e corresponder a uma figuração analógica da bandeira nacional.

2 — *no/do Rio*: encontramos *no em*: Andrade, Oswald: *Obras Completas, Revistas do Livro e do em Mário da Silva Brito*. Está mais próximo do pensamento de Oswald colocar Rio como locação geográfica do Carnaval, metáfora correspondente a toda brasilidade, do que indicar o carnaval como sendo próprio do Rio. Rio é uma metáfora do templo, onde se realiza o acontecimento religioso.

3 — *genealogia das idéias/genealogia obscura das idéias*: a palavra *obscura* não aparece em nenhum dos livros consultados.

4 — *quatorze/fatores*: em todos os livros citados encontramos *fatores*. Uma investigação realizada parece-nos apontar para um erro de revisão, apesar de termos encontrado em dicionário da época *quatorzada* como palavra de uso familiar para indicar grande porção. Na página 44 de *Telefonema* (Andrade, Oswald, *Obras Completas* - 10, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira/MEC, 1974) encontra-se como citação do autor a seu manifesto a palavra *fatores*.

5 — *distintivos/destrutivos/destrutíveis*: *distintivos* encontramos em Mário da Silva Brito e no *Diário de Notícias*. *Destrutivos* aparece na *Revista do Livro* e nas *Obras Completas*. A palavra *distintivos* acha-se ligeiramente empastelada no original, porém permitindo a sua leitura. A citação do autor de seu Manifesto na página 44 de *Telefonema* consigna *destrutíveis*. Partindo do grande conhecimento documental de Mário da Silva Brito e seu contacto direto com o autor sobre quem já escreveu muito, é pro-

vável que a idéia original de Oswald fôsse **fatores distintivos**, inclusive isso é reforçado pelo sentido construtivo geral que o Manifesto dá aos referidos fatores. Posteriormente até como "boutade" Oswald teria mudado para **destrutivo/destrutíveis**, inclusive com a função agressiva necessária à acirrada polêmica com o grupo Anta e seus seguidores e desdobramentos.

6 — sem reminiscência heresia/sem reminiscências livrescas: qualquer uma das opções dá sentido. Embora só no original e no **Diário de Notícias** é que encontramos a primeira opção. Tanto **reminiscências livrescas** pode ser início de uma série enfática que termina em antologia por redundâncias sucessivas, como reminiscência heresia pode ser o fim da série anterior, remetendo neste caso a reminiscência para o universo da aura, propugnando por um espírito que seja herético ao classicismo.

7 — antologia/ontologia: **ontologia** aparece em todos os livros citados, exceção feitas ao texto que mais fiel se mantém ao Manifesto (**Diário de Notícias**). O provável nos parece antologia, mais logicamente inserido no contexto, que fala sobre o universo gramatical — comparações de apoio/sem pesquisa etimológica.

8 — **Oswaldo/Oswald**: em todos os livros citados encontramos Oswald. Deve-se notar que o Manifesto vem assinado Oswald. É o mais provável devido a depoimentos colhidos diretamente de pessoas que conviveram com o autor e dizem que o mesmo preferia ser chamado de Oswald. O que é confirmado na **Revista de Poesia e Crítica** ano I, nº 22, dezembro de 76, p. 81: "Leia-se Osválde, como dizia o próprio poeta, e não Óswáld, como dizem hoje certos pedantes de pomposa (de)formação", procurando pela pronúncia situar Oswald numa área anglo-saxônica.

9 — Devemos acrescentar ainda que no texto original e no de Mário da Silva Brito encontramos a expressão "Não podemos deixar de ser doutor" enquanto no texto da **Revista do Livro** e das **Obras Completas** encontramos "Não podemos deixar de ser doutos." Optamos pela versão original já que ela se insere no sentido geral do Manifesto, embora a segunda versão não altere completamente esse sentido.

Por último, gostaríamos de acrescentar que o texto publicado pela **Revista do Livro** (A síntese/O equilíbrio/O acabamento de carroserie/ A invenção/(...)Uma nova perspectiva/Uma nova escala.) e conseqüentemente o de Gilberto Mendonça Teles omitem a expressão: **A surpresa**.