

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO

PUC - SP

TÂNIA VEIGA JUDAR

O livro-objeto *PAU BRASIL*

**PROGRAMA DE ESTUDOS PÓS-GRADUADOS
EM LITERATURA E CRÍTICA LITERÁRIA**

SÃO PAULO

2016

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO

PUC - SP

TÂNIA VEIGA JUDAR

O livro-objeto *PAU BRASIL*

**PROGRAMA DE ESTUDOS PÓS-GRADUADOS
EM LITERATURA E CRÍTICA LITERÁRIA**

Dissertação apresentada à banca examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para a obtenção do título de Mestre em Literatura e Crítica Literária, sob a orientação da Prof.^a Dr.^a Maria Rosa Duarte de Oliveira.

SÃO PAULO

2016

Banca Examinadora

Dedico esta pesquisa a todos de minha família, que são motivo de meu carinho, orgulho e dedicação.

A eles o meu amor eterno.

Agradecimentos

Aos meus pais Jorge e Lays, pela presença constante em minha vida, independente de tempo e espaço.

À minha irmã Cristina, pelo companheirismo e talento literário inspirador.

Ao meu marido Gilson, pelo amor, carinho e constante estímulo determinante para a finalização desta pesquisa.

À Profa. Dra. Maria Rosa Duarte de Oliveira, pela orientação, muito bem direcionada, que me conduziu para um trajeto que consolidou ainda mais o meu interesse pela relação interartes, assim cheguei ao livro-objeto.

À Profa. Dra. Gênese Andrade, renomada pesquisadora, que com o profundo conhecimento sobre Oswald de Andrade, veio somar e abrilhantar esta pesquisa.

À Profa. Dra. Cecilia Salles, por me indicar novos caminhos não apenas para a dissertação, mas também para futuras pesquisas.

Aos professores do Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária da PUC/SP, pelo conhecimento compartilhado.

À Ana Albertina, por sua eficiente orientação nos diversos aspectos que envolvem esta jornada.

Às amigas da PUC/SP, Camilla, Marcela, Ana, Iracema, Lidiane, Gabi, Tamires, Bruna Caths, Andréia, Elaine, Natércia, Samanta, Denise, por compartilhar as dores e as alegrias do mestrado.

À CAPES pela bolsa concedida.

Resumo

A presente dissertação analisa a obra *Pau Brasil*, de Oswald de Andrade, publicada em 1925, sob a perspectiva da sua configuração como livro-objeto, isto é, aquele que se inscreve entre as artes visuais e a literatura. Dessa maneira, a pesquisa evidencia a relação entre a poética de Oswald de Andrade e o trabalho artístico de Tarsila do Amaral, bem como a concepção gráfica e conceitual da referida obra. Diante das inovadoras tendências das vanguardas do fim do século XIX e início do século XX, e do contexto cultural vivido pelo autor, analisamos o livro *Pau Brasil* e os procedimentos artístico-literários que o compõem, de modo a constatar um significativo diálogo interartes. Para contextualizar e embasar o estudo, abordamos aspectos da construção do livro-objeto, avaliando as dificuldades de sua conceituação, bem como as relações que estabelece com as vanguardas artísticas – futurismo, cubismo e dadaísmo especialmente - e com obras que, de certa maneira, anteciparam algumas das peculiaridades do livro-objeto *Pau Brasil*. A análise dos poemas “iluminados” pelos desenhos de Tarsila revelou o caráter de livro-objeto de *Pau Brasil* na medida em que o livro se configura como um corpo híbrido, feito por materiais diversos e estranhos ao conceito de livro de poemas - recortes de falas cotidianas, anúncios, trechos de livros da história colonial, ilustrações - no qual a materialidade gráfica da impressão, os poemas, a capa e os desenhos são “fatos estéticos” não apenas para serem lidos e vistos, mas tocados e manipulados em um jogo crítico-paródico.

Palavras-chave: Oswald de Andrade; Tarsila do Amaral; *Pau Brasil*; livro-objeto; diálogo interartes.

Abstract

This dissertation discusses the *Pau Brasil* work, written by Oswald de Andrade, and published in 1925, from the perspective of its configuration as an object book, that is, one that is part of visual arts and literature. Therefore, the research highlights the connection between the poetry of Oswald de Andrade and the artistic work of Tarsila do Amaral, as well as the graphic and conceptual design of such work. In the face of the innovative trends of the late nineteenth century and of the early twentieth century vanguards, and the cultural context lived by the author, the *Pau Brasil* work and the artistic and literary procedures that form it were analyzed, in order to establish a significant interarts dialogue. In order to contextualize and to support the study, aspects of the creation of the object book were addressed, assessing the difficulties of its conceptualization, as well as the connections established with the artistic vanguards - Futurism, Cubism, and particularly, Dadaism - and with works that, in a certain way, anticipated some of the characteristics of the *Pau Brasil* object book. The analysis of poems "enlightened" by Tarsila drawings unfolded the object book nature of *Pau Brasil* to the extent that the book is configured as a hybrid body, prepared with mixed and unusual materials when compared with the concept of poetry books – daily speeches fragments, advertisements, colonial history books excerpts, illustrations - in which the printing graphic materiality, the poems, the cover and the drawings are "aesthetic facts" not only to be read and seen, but to be touched and handled in a critical-parodic set.

Keywords: Oswald de Andrade; Tarsila do Amaral; Pau Brasil; object book; interarts dialogue.

Lista de ilustrações

Capítulo 1

- Figura 01. Capa e páginas de “The song of Innocence”, William Blake, 1789.
Fonte: <http://www.blakearchive.org/blake/> **(p. 23)**
- Figura 02. Página do livro “Un coup de dés”, Mallarmé, 1914.
Fonte: <http://www.theoriedesigngraphique.org/?p=349> **(p. 28)**
- Figura 03. Esboço do poema “Un coup de dés”, Mallarmé, 1897.
Fonte: <http://www.theoriedesigngraphique.org/?p=349> **(p. 28)**
- Figura 04. Capa do livro “Zang Tumb Tumb”, Filippo Tommaso Marinetti, 1914.
Fonte: <http://archivolafuente.com/en/fondos-y-conjuntos/conjunto-documental-futurismo-italiano> **(p. 30)**
- Figura 05. Desenho de Fillippo Marinetti, “Vive la France”, 1914-1915.
Fonte: PAIVA, 2010. **(p. 30)**
- Figura 06. Imagem criada pelo artista Ardengo Soffici, 1915.
Fonte: http://fau3110.pbworks.com/w/page/7498644/typography_influences **(p. 31)**
- Figura 07. Obra “Guitarra”, Pablo Picasso, 1913.
Fonte: <http://artobserved.com/2011/03/go-see-new-york-picasso-guitars-1912-1914-at-the-moma-through-june-06-2011/> **(p. 32)**
- Figura 08. “Caligramas” de Apollinaire.
Fonte: https://blogs.princeton.edu/graphicarts/2012/09/post_43.html **(p. 33)**
- Figura 09. “Revólver”, desenho de Guillaume Apollinaire. Desenho para o caligrama “éventail des saveurs” (A variedade de sabores) de 1917-1918. Museu de Arte Moderna de Nova York.
Fonte: http://www.moma.org/explore/inside_out/2014/02/27/apollinares-visual-poetry **(p. 34)**
- Figura 10. Livro “Calligrammes”, de Apollinaire.

Fonte: https://blogs.princeton.edu/graphicarts/2012/09/post_43.html **(p. 35)**

Figura 11. Imagens dos “Caligramas” de Apollinaire.

Fonte: https://blogs.princeton.edu/graphicarts/2012/09/post_43.html **(p. 35-36)**

Figura 12. Página do livro “Les Minutes de Sable Memorial”, Alfred Jarry, 1894.

Fonte: <http://www.spencerart.ku.edu/exhibitions/almanac/lyii3.shtml> **(p. 36)**

Figura 13. Edição original do livro “Le Cap de Bonne-Espérance”, da editora la Sirène, 1919.

Fonte: <https://cocteau.biu-montpellier.fr/index.php?id=260> **(p. 38)**

Figura 14. Primeira imagem: capa do livro “Le cornet à dés”, de Max Jacob, editora Jourde et Allard, 1948. Segunda imagem: prefácio da primeira edição deste mesmo livro de 1916.

Fonte: <https://www.kb.nl/en/themes/koopman-collection/le-cornet-a-des> **(p. 38)**

Figura 15. Obra: “Dlia Golosa” de Vladimir Mayakovsky e El Lissitzky, 1923.

Fonte: <http://www.eprarebooks.com/cgi-bin/phillips/89> **(p. 39)**

Figura 16. Obra de El Lissitzky, “Neuer” (New man), 1923 colour lithograph Collection of the National Gallery of Australia.

Fonte: <http://www.designishistory.com/1920/el-lissitzky/> **(p. 40)**

Figura 17. Obra de Vladimir Mayakovsky e Aleksandr Rodchenko, “Conversa com o inspetor de finanças sobre a poesia”, 1926 coleção da National Gallery of Australia.

Fonte: <http://nga.gov.au/RevolutionaryRussians/> **(p. 40)**

Figura 18. Litografia de Tristan Tzara, “Salon Dada”, 1921.

Fonte: <https://welovescrumpygraphics.wordpress.com/2014/07/30/style-dada-anti-art-1920s/> **(p. 41)**

Figura 19. Primeira imagem: Obra de Tristan Tzara, “25 Poemes”, 1917.

Segunda imagem: Capa da revista “Dada”, número 6, 1920.

Fonte: <https://welovescrumpygraphics.wordpress.com/2014/07/30/style-dada-anti-art-1920s/> **(p. 42)**

- Figura 20. “Roda de bicicleta”, Marcel Duchamp, 1913.
Fonte: http://www.moma.org/learn/moma_learning/marcel-duchamp-bicycle-wheel-new-york-1951-third-version-after-lost-original-of-1913 **(p. 42)**
- Figura 21. “Fountain” (Fonte), Marcel Duchamp, 1917.
Fonte: <http://www.moma.org/interactives/exhibitions/2010/originalcopy/intro05.Html> **(p. 43)**

Capítulo 2

- Figura 22. Primeira capa da revista “O Pirralho”, 1911.
Fonte: <https://bndigital.bn.br/artigos/o-pirralho/> **(p. 47)**
- Figura 23. Poema de Guilherme de Almeida na revista “O Pirralho”, 1911.
Fonte: <https://bndigital.bn.br/artigos/o-pirralho/> **(p. 49)**
- Figura 24. Página do periódico “O Pirralho”, de número 184, datado de 24/04/1915.
Fonte: <https://bndigital.bn.br/artigos/o-pirralho/> **(p. 50)**
- Figura 25. “As cartas D’abaix’o Pigues”, escritas por Oswald de Andrade, na revista “O Pirralho”, 1911.
Fonte: <https://bndigital.bn.br/artigos/o-pirralho/> **(p. 51)**
- Figura 26. Ilustração elaborada por Voltolino para “O Pirralho”, datado de 10/02/1912.
Fonte: <https://bndigital.bn.br/artigos/o-pirralho/> **(p. 52)**
- Figura 27. Ilustração elaborada por Voltolino para “O Pirralho”, datado de 16/03/1912.
Fonte: <https://bndigital.bn.br/artigos/o-pirralho/> **(p. 52)**
- Figura 28. Interior da edição fac-similar do livro “O Perfeito Cozinheiro das Almas deste Mundo”.
Fonte: <http://arte.folha.uol.com.br/ilustrissima/2015/12/20/oswald-de-andrade/phone/index.html> **(p. 55)**
- Figura 29. Página do livro “O perfeito cozinheiro das almas deste mundo” com texto e ilustrações.

Fonte: “O perfeito cozinheiro das almas deste mundo”. São Paulo: Editora Globo, 2014. **(p. 56)**

Figura 30. Página do livro “O Perfeito Cozinheiro das Almas deste Mundo”. Texto com variações do pseudônimo de Oswald: Miramar.
Fonte: “O perfeito cozinheiro das almas deste mundo”. São Paulo: Editora Globo, 2014. **(p. 57)**

Figura 31. Página do livro “O Perfeito Cozinheiro das Almas deste Mundo”.
Fonte: “O perfeito cozinheiro das almas deste mundo”. São Paulo: Editora Globo, 2014. **(p. 58)**

Figura 32. Página do livro “O Perfeito Cozinheiro das Almas deste Mundo”. Trecho do texto que relata a partida de Cyclone.
Fonte: “O perfeito cozinheiro das almas deste mundo”. São Paulo: Editora Globo, 2014. **(p. 59)**

Figura 33. Peça publicitária na revista “Klaxon”, Guilherme de Almeida.
Fonte: “Klaxon: Mensário de arte moderna” – Edição fac similar.
Org. Puntoni, Pedro; Jr., Samuel Titan. São Paulo: IMESP - IMPRENSA OFICIAL DO ESTADO DE SÃO PAULO, Biblioteca Brasiliana Guita e José Mindlin, 2014. **(p. 63)**

Figura 34. Capa do primeiro exemplar da revista “Klaxon”, Guilherme de Almeida.
Fonte: “Klaxon: Mensário de arte moderna” – Edição fac similar.
Org. Puntoni, Pedro; Jr., Samuel Titan. São Paulo: IMESP - IMPRENSA OFICIAL DO ESTADO DE SÃO PAULO, Biblioteca Brasiliana Guita e José Mindlin, 2014. **(p. 64)**

Figura 35. Página da revista “Klaxon”.
Fonte: “Klaxon: Mensário de arte moderna” – Edição fac similar.
Org. Puntoni, Pedro; Jr., Samuel Titan. São Paulo: IMESP - IMPRENSA OFICIAL DO ESTADO DE SÃO PAULO, Biblioteca Brasiliana Guita e José Mindlin, 2014. **(p. 65)**

Figura 36. Capa do livro de Blaise Cendrars, “La fin du monde filmée par

l'ange Notre Dame", 1919, concebida pelo autor e realizada por Fernand Léger e a capa da revista "Klaxon", editada em São Paulo a partir de abril de 1922.

Fonte: "Blaise Cendrars no Brasil e os modernistas". São Paulo: Editora 34, 1997. **(p. 66)**

Capítulo 3

Figura 37. "La Prose du Transsibérien et de la petite Jehanne de France", Blaise Cendrars e Sonia Delaunay-Terk, 1913.

Fonte: <http://artmuseum.princeton.edu/art/exhibitions/1913-modernism/objects/81249> **(p. 68)**

Figura 38. Páginas do livro de Blaise Cendrars: "La Fin du monde", 1919.

Fonte: http://cdm.reed.edu/cdm4/artbooks/cendrars_leger.php **(p. 70)**

Figura 39. Capa do livro "Feuilles de route", Tarsila do Amaral, 1924 e quadro "A Negra", Tarsila do Amaral, 1923, respectivamente.

Fonte: "A aventura brasileira de Blaise Cendrars", 2001 e <http://www.mac.usp.br/mac/templates/projetos/seculooxx/modulo2/modernismo/artistas/tarsila/obras.htm>, respectivamente. **(p. 74)**

Figura 40. Páginas do interior do livro "Feuilles de route".

Fonte: <http://www.giraud-badin.com/fr/auction/product/87/29644/diapo/> **(p. 75)**

Figura 41. Quarta capa de: "Feuilles de route" e "Pau Brasil", respectivamente.

Fonte: "Feuilles de route", 2009 e "Pau Brasil", 2003, edições fac similares. **(p. 76)**

Figura 42. Capa do livro "Pau Brasil".

Fonte: "Pau Brasil", 2003, edição fac similar. **(p. 78)**

Figura 43. Cancioneiro de Oswald de Andrade.

Fonte: "Pau Brasil", 2003, edição fac similar. **(p. 81)**

Figura 44. "Iluminura" de Tarsila do Amaral para o livro "Pau Brasil" e

dedicatória. Fonte: "Pau Brasil", 2003, edição fac similar. **(p. 85)**

- Figura 45. Ilustração de Tarsila para a seção História do Brasil.
Fonte: “Pau Brasil”, 2003, edição fac similar. **(p. 90)**
- Figura 46. Poemas da colonização.
Fonte: “Pau Brasil”, 2003, edição fac similar. **(p. 94)**
- Figura 47. “Touro na Floresta”, 1928, óleo s/tela.
Fonte: <http://tarsiladoamaral.com.br/obras/antropofagica-1928-1930/> **(p. 95)**
- Figura 48. “Paisagem com Touro”, 1925; óleo s/tela. **(p. 95)**
Fonte: <http://www.robertomarinho.com.br/vida/arte-e-cultura/obras-de-arte/tarsila-do-amaral.htm> **(p. 95)**
- Figura 49. Foto da Fazenda São Martinho e o desenho São Martinho, de Tarsila. 2003.
Fonte: “A aventura brasileira de Blaise Cendrars”, 2001 e Pau Brasil, 2003, edição fac similar. **(p. 99)**
- Figura 50. RP1.
Fonte: “Pau Brasil”, 2003, edição fac similar. **(p. 100)**
- Figura 51. São Paulo.
Fonte: “Pau Brasil”, 2003, edição fac similar. **(p. 101)**
- Figura 52. Postes da Light.
Fonte: “Pau Brasil”, 2003, edição fac similar. **(p. 103)**
- Figura 53. “São Paulo”, Tarsila do Amaral, 1924.
Fonte: <http://tarsiladoamaral.com.br/obras/pau-brasil-1924-1928/> **(p. 104)**
- Figura 54. “São Paulo – Gazo”, Tarsila do Amaral, 1924.
Fonte: <http://tarsiladoamaral.com.br/obras/pau-brasil-1924-1928/> **(p. 104)**
- Figura 55. Tarsila do Amaral, “Autorretrato”, 1924.
Fonte: <http://tarsiladoamaral.com.br/obras/pau-brasil-1924-1928/> **(p. 107)**
- Figura 56. Loyde brasileiro.
Fonte: “Pau Brasil”, 2003, edição fac similar. **(p. 108)**

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	15
CAPÍTULO 1 – O LIVRO-OBJETO E AS SUAS MÚLTIPLAS DIMENSÕES..	19
1.1. O não lugar do livro-objeto	21
1.2. Experimentos e contribuições das vanguardas europeias para o livro-objeto.....	26
CAPÍTULO 2 – O CONTEXTO DA CRIAÇÃO VANGUARDISTA DE OSWALD DE ANDRADE.....	45
2.1 As experimentações de um periódico irreverente	46
2.2. Um exemplar de livro-objeto	55
2.3 <i>Klaxon</i> : experimentos gráfico-visuais e suas contribuições para o livro-objeto	60
CAPÍTULO 3 – OSWALD DE ANDRADE E O LIVRO-OBJETO <i>PAU BRASIL</i>	67
3.1. <i>Pau Brasil</i> e a pluralidade das relações interartísticas	75
3.2. Os “poemas-iluminuras”	89

INTRODUÇÃO

O objetivo desta dissertação é o estudo da obra *Pau Brasil*, de Oswald de Andrade, publicada em 1925 ¹, à luz da sua configuração como livro-objeto, isto é, aquele que se inscreve entre as artes visuais e a literatura, e que se mostra em sua concretude de “coisa”, como um ser vivo não para ser contemplado, mas manipulado pelo leitor, em uma interação corpo a corpo.

Augusto de Campos, ao se posicionar sobre esse caráter de livro-objeto de *Pau Brasil* diz que:

O livro de poemas quando continha a intervenção de um artista plástico era mais no sentido de uma ilustração dos poemas. A partir de *Pau Brasil*, (...), o desenho e a poesia se interpenetram. Há um diálogo muito mais preciso e muito mais intenso entre esses dois universos, É a própria concepção do livro que se modifica. Nós já estamos nos defrontando com exemplares daquilo que vai constituir o livro-objeto. (CAMPOS, apud SCHWARTZ, 2013, p. 29).

A obra em si, desde o início, põe em questão elementos tradicionalmente tidos por paratextuais, que aqui ganham estatuto do que poderíamos chamar da primeira seção do livro, que projeta o sentido de poesia Pau Brasil. Constitui-se por capa e desenho de Tarsila do Amaral, prefácios de Oswald de Andrade e de Paulo Prado, o poema “Escapulário”, além de “Falação”, texto que faz referência ao *Manifesto da Poesia Pau Brasil*.

A referida estrutura conta ainda com mais nove seções, assim nomeadas: “História do Brasil” (23 poemas); “Poemas da Colonização” (15 poemas); “São Martinho” (15 poemas); “RP1” (15 poemas); “Carnaval” (2 poemas); “Secretário dos Amantes” (6 poemas); “Postes da Light” (22 poemas); “Roteiro das Minas” (28 poemas) e “Loyde Brasileiro” (12 poemas), em diálogo com os desenhos de Tarsila do Amaral, que Oswald denominou como “Iluminados por Tarsila”. Essas imagens não ilustram os poemas apenas, porém, “iluminam” o texto poético, ou seja, sugerem outros sentidos possíveis.

¹ O livro *Pau Brasil* foi publicado em Paris pela editora Au Sans Pareil, em 1925. Neste estudo, será analisada a edição fac-similar do livro pertencente a *Caixa Modernista*, que foi concebida, organizada e apresentada por Jorge Schwartz e publicada em parceria entre a Edusp, a Editora da Universidade Federal de Minas Gerais e a Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, em 2003.

O estudo vai focalizar, dessa maneira, a relação entre a poética de Oswald de Andrade e a arte de Tarsila do Amaral, traçando uma análise comparativa entre os temas e os procedimentos artístico-literários entre ambas de modo a efetivar um significativo diálogo interartes. Poesia e desenho se encontram e se distanciam no cruzamento dos ritmos, das imagens, da linguagem cotidiana e dos traços da cultura brasileira.

Oswald de Andrade publica em 18 de março de 1924, no jornal *Correio da Manhã*, o *Manifesto da Poesia Pau Brasil*, a partir deste momento o referido autor apresenta uma forma de expressão autônoma evidenciando a importância da criação de uma arte fundada nos aspectos brasileiros, utilizando-se de uma revisão crítica da modernidade europeia.

Diante desse contexto, tanto as questões interartísticas, que antecedem o Movimento Modernista, como as estéticas de vanguarda influenciadoras dos artistas da época serão consideradas na pesquisa. Para tal, discutiremos a articulação de movimentos como o Futurismo, o Cubismo e o Dadaísmo na concepção do livro-objeto, no contexto do diálogo interartes.

As vanguardas europeias apresentam as palavras em experimentos gráficos visuais que explodem no espaço da página, agora não mais mero suporte, mas “figura” potencializadora de sentidos. As letras não mais representam, mas são seres que criam uma presença. As inovações tipográficas propostas pelas vanguardas contemplavam o uso de diversos tipos, tamanhos de tipos, formas geométricas, cores, bem como, empregavam o exercício de todas as direções lineares (não só a articulação horizontal), criando linguagens tipográficas com vitalidade, elasticidade e enorme variabilidade, ditadas exclusivamente pela expressão inovadora.

A partir dessas colocações, a pergunta desta pesquisa é a que inquirir em que medida essa concepção de livro-objeto, advinda das vanguardas europeias, se manifesta em *Pau Brasil* e o quanto esta obra, em íntimo diálogo com o *Manifesto da Poesia Pau Brasil*, cria uma nova dimensão de livro-objeto.

Projetamos, por hipótese, que o livro-objeto *Pau Brasil* é um produto singular e híbrido, que questiona, inclusive, o conceito de livro de poemas, rompendo a expectativa da tradição literária por meio de uma nova forma do que podemos denominar de “poemas-iluminuras”, com versos livres, entre o

verbal e o gráfico-visual, entre o nacional e o internacional, em uma síntese tensionada e geradora de um novo produto: “a poesia de exportação”, conforme anuncia o *Manifesto da Poesia Pau Brasil*:

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. (ANDRADE, 2011, p.61).

A pesquisa terá por embasamento teórico, no que se refere à questão conceitual sobre o livro-objeto, os estudos de Bernadette Panek, Annateresa Fabris e Marcio Doctors. Quanto aos fundamentos críticos sobre a obra oswaldiana, especialmente a Poesia Pau Brasil, teremos por indicadores aqueles estudos mais significativos sobre a obra do autor como os de: Haroldo de Campos (1966), Aracy Amaral (1977, 1997, 1998, 2003), Antônio Cândido (1990), Augusto de Campos (2002), Raul Antelo (2005), Benedito Nunes (2011), Jorge Schwartz (2013, 2014) e Gênese Andrade (2013, 2014).

A dissertação se organizará em três capítulos. No primeiro, intitulado “O livro-objeto e as suas múltiplas dimensões”, focalizaremos a conceituação de livro-objeto, traçando um percurso de momentos significativos de sua história. Nesse contexto, consideraremos a importância das vanguardas históricas, do início do século XX, para a configuração do que chamamos de “livro-objeto”, resultante de uma longa tradição de experimentações gráfico-tipográficas, apoiadas em novos materiais e procedimentos advindos da reprodutibilidade técnica.

No capítulo dois - “O contexto da criação vanguardista de Oswald de Andrade”-, discorreremos a respeito do modernismo brasileiro e dos avanços em relação à produção de experimentos interartes que conduzirão a um novo conceito de livro no qual o espaço gráfico ganha uma dimensão figurativa, de propulsor de sentidos, graças ao entrelaçamento entre imagens gráfico-visuais e aquelas inscritas no texto verbal, propriamente dito. Serão alvos de nossas reflexões, também, os vínculos deste diálogo interartes com o projeto literário de Oswald de Andrade e a configuração do livro-objeto em sua produção

artístico-literária, em especial no livro *Pau Brasil* e no consequente impacto que provocou no cenário da literatura nacional.

No capítulo três - “Oswald de Andrade e seu livro-objeto” -, realizaremos a análise propriamente dita do livro *Pau Brasil*, tendo por critério metodológico a seleção do corpus que coloque em discussão as hipóteses levantadas, ou seja, como se dá a proposição do autor a respeito do conceito da poesia que rompe com a tradição, por meio da própria estrutura do livro, como objeto contestador do padrão literário vigente, criando não só uma nova forma poética, mas também um conceito literário que engloba forma e conteúdo.

Pautados por isso, analisaremos, em primeiro lugar, o conjunto inaugural do livro formado por capa, prefácios – um poético do próprio Oswald e outro crítico de Paulo Prado - dedicatória, imagens de Tarsila, poema “Escapulário” e o texto poético “Falação” inspirado no *Manifesto da Poesia Pau Brasil*, todos eles inscritos em um lugar de limiar – nem fora nem dentro do livro - e que já anunciam o experimento interartes que será *Pau Brasil*. Optamos, também, por selecionar poemas de determinadas seções que foram analisados na sua relação dialogal, seja interna, pelo cruzamento das imagens e metáforas do texto poético no espaço gráfico da página, seja externa, no sentido do diálogo estabelecido com o respectivo desenho de Tarsila, que “ilumina” cada uma das seções do livro.

Por fim, concluiremos o presente estudo, a partir dos tópicos desenvolvidos, apresentando a incontestável influência do escritor no Movimento Modernista, no qual a obra estudada se insere, de forma a apresentar como o projeto do *Pau Brasil* idealizado por Oswald de Andrade, busca em sua visão de vanguarda proclamar uma independência dos padrões literários da época com uma nova proposta de forma poética e conceitual do livro enquanto objeto.

Capítulo 1 – O livro-objeto e as suas múltiplas dimensões

Neste capítulo de abertura, não há a intenção de relatar minuciosamente os aspectos historiográficos do livro, mas, sim, de entender em que contexto surge o livro-objeto. Demarcamos o período das vanguardas modernistas que compunham o cenário europeu do fim do século XIX e início do século XX para a investigação do tema foco deste estudo, o livro-objeto *Pau Brasil*.

Vale ressaltar que optamos por limitar o campo de nossa investigação ao *livro-objeto* em um contexto de múltiplas nomenclaturas e classes de livros, tais como: livro de artista, livro experimental, livro ilustrado, obra poema, livro-arte, que variam em função dos diversos experimentos gráficos existentes nas produções artísticas modernas. O intento de defini-las e agrupá-las, no entanto, é complexo, pois, como apreender toda a heterogeneidade para se alcançar uma especificidade inerente a uma categoria? A pesquisadora e artista plástica Bernadette Panek, por exemplo, no intuito de responder a essa pergunta, aponta que:

O livro pode apresentar-se como livro-objeto, como livro de artista ou livro de artista artesanal; pode fazer parte dos livros de bibliófilo ou manifestar-se como documento de performances, de trabalhos conceituais ou experiências de *land art*; pode assumir a forma de livro ilustrado por artistas ou de livro-objeto, livro poema ou poema-livro, e outras denominações, as quais podem diferir a partir da concepção do referido objeto (...). (PANEK, 2006, p. 41).

Nota-se, a partir desta fala, a dificuldade em se fechar uma definição, bem como uma ausência de fronteiras entre as diversas formas de experimentações artísticas que envolvem os livros. A pesquisadora Galciani Neves afirma:

[...] Há confusões e incertezas teóricas cercando tais manifestações artísticas e um reduzido número de textos propondo soluções para impasses, que envolvem desde definições categóricas à escolha pela melhor nomenclatura. (NEVES, 2009, p. 25).

Entre as várias possibilidades de abordagem do livro-objeto, uma delas orienta-se pelas relações entre artes: aquela que esta pesquisa tomará por parâmetro. Desta forma, o livro-objeto será compreendido como obra que

possui um caráter próprio, complexo e mutável, e se situa, frequentemente, na interseção entre diferentes formas do fazer artístico. Escrita, ilustração, design gráfico, impressão, entre outros, convivem em um espaço no qual não se permitem definições fechadas, uma vez que o livro-objeto é plural e propicia inúmeras maneiras de abordagem. O crítico de arte Marcio Doctors, ao refletir a respeito do conceito de livro-objeto, declara:

Os livros-objeto não se prendem a padrões de forma ou funcionalidade, extrapolam o conceito *livro* rompendo as fronteiras comumente atribuídas aos livros de leitura para se assumirem como objetos de arte. São objetos de percepção. Normalmente, são obras raras, muitas vezes únicas, ou com tiragens extremamente reduzidas. Resistem na contramão em relação aos veículos reproduzidos em massa. (1994, p. 3; destaque do autor).

Ao criar um livro como espaço não institucionalizado, mas sim como um objeto que proporciona descobertas artísticas, os autores apresentam o livro-objeto como um dispositivo que discute e questiona os modelos tradicionais de configuração de um livro como objeto físico e impresso, que rompe com a estrutura e com o seu sentido convencional.

O diferencial entre um livro convencional e o livro-objeto é que este pode alterar o seu eixo narrativo de acordo com o suporte, com a linguagem poética e/ou visual. O livro-objeto não se propõe a ser apenas um instrumento de suporte de palavras ou imagens impressas, ele propicia associações singulares entre a obra e o leitor. A completude do livro como objeto compõe uma mensagem que não menospreza o leitor, mas sim, estimula-o, incita-o a coparticipar e a refletir a respeito da obra.

Com o objetivo de abordar o livro-objeto, é importante mencionar as características que o livro de formato “tradicional” e as obras de arte compartilham. A fim de que seja intitulado livro, este objeto necessita de elementos expressivos que o identificarão. No que se refere aos aspectos visuais, ele se apresenta de forma variada e depende das diversas maneiras de concepção e impressão. Os livros são compostos basicamente por papel e capa e exploram particularidades, tais como a qualidade do papel, a tipografia, as ilustrações, as dimensões e a fotografia.

Por ser um produto habitual, que está inserido na sociedade, qualquer indivíduo compreende a significação da palavra livro, porém suas

características não podem ser definidas sem uma especificação adequada, como a seguir:

Livro: um suporte portátil que consiste de uma série de páginas impressas e encadernadas que preserva, anuncia, expõe e transmite conhecimento ao público, ao longo do tempo e do espaço. (HASLAM, 2007, p. 9).

No entanto, o livro-objeto oferece ao leitor uma experiência criativa em decorrência das diversas possibilidades de leitura e, por não pertencer a um único território, dissolve fronteiras entre as artes. Segundo Plaza:

A criação do livro como forma de arte comporta um distanciamento crítico em relação ao livro tradicional; contestando-o recria-se a tradição em tradução criativa, fazendo surgir novas configurações e formas de leitura. Com a mudança do sistema linear para o simultâneo, mudamos também a sistemática de leitura, não mais lidamos com símbolos abstratos, mas com figuras, desenhos, diagramas e imagens. Livro é montagem de signos, de espaços, em que convém diferenciar os diferentes tipos de montagem já que esse procedimento “é o processo fundamental da organização dos signos icônicos”. (PLAZA, Fragmento de “O livro como forma de arte”, <https://seminariolivrodeartista.wordpress.com/2009/09/05/julio-plaza-o-livro-como-forma-de-arte/>, 2009).

1.1. O não lugar do livro-objeto

No decorrer da pesquisa, nos deparamos com incertezas teóricas, diferenças conceituais e uma pequena quantidade de textos de forma a esclarecer as diferenças entre as nomenclaturas: livro-objeto, livro do artista, livro-arte, etc. Ficou claro que estas questões também permeiam o trabalho de estudiosos que refletem a respeito de livros com forte tendência entre artes. Em função disto, procuramos nos apoiar em textos teóricos que discutem a interação do aspecto visual com o texto, de modo que um não poderia sobreviver sem o outro.

Da mesma forma, não se pode definir com precisão o surgimento do livro como objeto de arte, visto que, inseridos nesse conceito, pode-se relacionar, por exemplo, os livros de anatomia de Leonardo da Vinci (1452-1519), os livros ilustrados do pintor francês Eugene Delacroix, e até mesmo a

obra de William Blake, que optamos em determinar como principal referencial em nosso estudo do livro-objeto.

Segundo Bernadette Panek: “não estão claros os limites entre o que é um livro de artista e o que não é, pois existem diferenças conceituais de autor para autor” (2006, p. 41). Para ela, no livro do artista a imagem que está no interior é arte e não ilustração. Poderíamos falar de uma transformação de tal objeto, quando o artista manipula a página, o formato e o conteúdo tradicional do livro.

Já para Marcio Doctors, “os livros-objeto não se prendem a padrões de forma ou funcionalidade, extrapolam o conceito livro rompendo as fronteiras comumente atribuídas aos livros de leitura para se assumirem como objetos de arte” (1994, p. 6).

As fronteiras entre livro de artista e livro-objeto, como podemos inferir destas colocações, são muito tênues, portanto. Ambos rompem com o formato tradicional do livro e buscam sua identidade em um híbrido entre o texto verbal e o gráfico visual das artes plásticas. No entanto, podemos dizer que aquilo que os diferencia é a função: enquanto o livro de artista se propõe como obra de arte plástica e gráfica e passa a se constituir como uma espécie de “gênero” das artes visuais, o livro-objeto encontra-se no campo da literatura como um experimento interartes vinculado a um determinado projeto poético, que, no caso de *Pau Brasil*, é uma nova proposta de “livro de poemas”. Os estudiosos, no entanto, não chegam a um acordo sobre essa questão, como podemos ver nestas colocações de Annateresa Fabris:

O livro de artista pode ser conceituado a partir de duas vertentes: - uma, mais abrangadora, baseada, num primeiro momento, na interação entre arte e literatura e que termina por abranger livros ilustrados, livros-objetos, livros únicos, encadernações artísticas, sem por isso deixar de levar em consideração aquela tendência que começa a delinear-se nos anos 60 e acaba por modificar radicalmente a prática e o significado do termo; - outra, mais restritiva, que só considera livro de artista aquelas produções de baixo custo, formato simples, típicas da geração minimalista-conceitual, a qual, frequentemente, tem no livro o único veículo de registro e divulgação de suas obras. [...]

Mesmo na acepção mais ampla, o livro de artista constitui um veículo para ideias de arte, uma forma de arte em si, apresentando pouca ou nenhuma relação com as monografias, os livros-museu imaginário, as edições de luxo

(que muitos artistas costumam fazer em colaboração com escritores e poetas), os álbuns de gravura, de reproduções, etc. E, muito embora, neste caso, se possa falar em "ilustração", é necessário, porém, definir o significado peculiar que o termo adquire em obras que não têm como objetivo estabelecer uma relação mecânica, descritiva, entre texto e imagem. (FABRIS, Annateresa e COSTA, Cacilda Teixeira, 1985. Apresentação in: *Tendências do livro de artista no Brasil*).

Disponível em <http://www.centrocultural.sp.gov.br/livros/pdfs/tendenciasdolivro.pdf>

Embora só no século XX possamos falar propriamente em livro de artista ou livro-objeto, não se pode deixar de destacar William Blake (1757-1827), poeta, pintor e gravador, como um precursor desta nova percepção do livro como suporte de uma obra de arte, especialmente em *The Song of Innocence*:

Figura 01 - Capa e páginas de *The Song of Innocence*, William Blake, 1789.



Fonte: <http://www.blakearchive.org/blake/>.

Nesse singular trabalho, o texto poético, as imagens-iluminuras, a tipografia, a impressão gráfica e a encadernação formam um todo indissociável:

Os livros iluminados de Blake demandam um contínuo processo de observação, leitura, interpretação e organização das informações textuais e visuais. Neles, imagem e texto não deveriam ser pensados como compartimentos estanques ou incomunicáveis, e sim como um todo orgânico que demanda um método dinâmico de leitura, observação, comparação e tradução de signos diversos. Diante de uma pintura, a primeira pergunta que um observador se faz diz respeito à apreensão dos elementos específicos que a compõem. No caso de Blake, a presença de texto e imagem em diferentes tamanhos e formatos e sua posição diversa na extensão da lâmina, obriga o observador a atentar para seus elementos individuais, dificilmente permitindo uma observação do todo. (TAVARES, 2012, p.113).

Nesse local de passagem entre texto e imagem, a escrita rompe com a tradição e se integra ao discurso plástico, passando também a funcionar como imagem. Alicerçada na crença de que a escrita derivou da imagem, analisando o termo *escrita* no seu sentido literal de meio gráfico de uma palavra, a associação entre texto e imagem nas artes do século XX pode ser entendida como uma investida para restaurar os antigos vínculos existentes entre ambos.

Nos estudos atuais, o diferencial entre um livro-objeto e um livro tradicional se dá pela maneira como se empregam os elementos do design. O livro-objeto requer uma concepção diferenciada, pois as imagens/ilustrações são tão relevantes quanto o texto. A disposição do texto e das imagens, o formato, a tipografia e a produção de todo o design gráfico são elementos fundamentais para estabelecer essa diferença.

A criação dos livros-objeto como um diálogo interartes é essencial nesta pesquisa a fim de entendê-los em um sentido amplo, constatando a sua complexidade:

No livro-objeto, a narrativa literária é substituída por uma narrativa plástica. Sua importância se dá exatamente porque atravessamos um momento de amolecimento de fronteiras. As estruturas atreladas ao pensamento tradicional da representação foram ficando enfraquecidas, diluindo seus contornos e foram emergindo novas formas de expressão, ou melhor, antigas formas de expressão foram retomando sua contundência, definindo outros campos. As categorias

tradicionais vão, aos poucos, perdendo sentido enquanto expressão necessária da vida e do mundo, passando-se a optar por formas expressivas que não temem sobrepor, juntar, combinar o que antes parecia impossível de estar junto. Esse é o caso do livro-objeto. A estrutura livro passa a ser capturada pela estrutura plástica e vemos nascer uma outra forma expressiva. O livro-objeto é um cruzamento de forças que estabelece um novo campo, ao exorbitar os limites e ao se configurar nos vazios criados tanto pela literatura quanto pelas artes visuais. (DOCTORS, 1994, p. 6).

O texto acima apresenta uma importante reflexão acerca da relação interartes, porém, devemos ressaltar que no livro-objeto *Pau Brasil* não há uma sobreposição entre as composições de Oswald e Tarsila, mas sim uma interlocução entre poesia e pintura.

Diversos procedimentos convivem, possibilitando combinações de processos criativos que resultam na hibridização de campos artísticos cada vez mais interpenetráveis e contaminados entre si.

Nem perto, nem longe, nem passado, nem presente. Mas entre uma coisa e outra. (...). Entre o real e o imaginário, o figurativo e o abstrato, o movimento e o repouso. Entre o visível e o invisível. (...) *O entre imagens é o lugar onde a paisagem contemporânea efetivamente se constitui.* (...) toda a concepção contemporânea da arte decorre desse processo de expansão. (...) ela permite as passagens entre os territórios das outras. (PEIXOTO, 1993, p. 237; destaque nosso).

Veremos que *Pau Brasil* coloca o livro em discussão, e estabelece, por meio da sua proposta poética inovadora, um verdadeiro diálogo entre artes e métodos de experimentação de técnicas tipográficas e de espacialização da página, o que implica no design de um corpo verbo-voco-visual que sai da bidimensionalidade do suporte e se projeta para fora da página para ser visto, tocado e não apenas lido, estabelecendo, assim, um novo tipo de interação com o leitor.

1.2. Experimentos e contribuições das vanguardas europeias para o livro-objeto

A partir do final do século XIX e do início do século XX, se instaurou no ocidente uma estreita relação entre a escrita e a arte. Foi por meio do trabalho de escritores e artistas plásticos que o lugar fronteiriço, onde texto e imagem se encontram, pôde restabelecer à escrita a sua propriedade de objeto desenhado e à arte a sua visualidade integrada ao texto.

Neste contexto, as vanguardas artísticas europeias desempenham um papel fundamental na história da literatura, da arte e do design. Diversas correntes vanguardistas utilizaram os manifestos e as revistas a fim de difundir os princípios e as transformações propostas por meio da sua arte.

De acordo com o crítico literário Afrânio Coutinho, em *Introdução à Literatura no Brasil*, as vanguardas europeias eram:

[...] "ismos" que povoaram a cena literária ocidental de 1910 a 1930 foram reações contra o esgotamento e o cansaço entre o peso da tradição literária ocidental. Eram janelas que se abriam para o futuro, preocupação que absorvia os espíritos. Eram atitudes violentas de destruição e negação do passado, que consideravam morto e inútil, tentativas de regresso à inocência primitiva ou infantil. Eram glorificações da técnica e do mundo mecânico, fonte única de dinamismo. Eram a libertação de todos os freios e formas tradicionais. (Coutinho, 1976, p. 288).

Na Europa, a *avant-garde* surge em decorrência de uma série de transformações advindas da revolução industrial do século XIX, como a extrema valorização do progresso e a primeira guerra mundial do início do século XX. Em função dos desenvolvimentos tecnológicos, das descobertas científicas e do aperfeiçoamento industrial, a arte, enquanto produção de uma sociedade envolvida por significativas mudanças revelou a necessidade de apresentar novos experimentos estéticos marcados por essa realidade moderna.

A crise existencial motivada pelo desenfreado avanço tecnológico fez com que artistas e escritores questionassem a mera expressão representacional, buscassem novos significantes, originando, com isso, uma

diluição de fronteiras entre a música, a literatura, as artes plásticas e os novos meios como o cinema e a fotografia.

A criação do texto visual por determinados artistas do século XX está intimamente associada a uma vigorosa tendência da arte em trabalhar com fontes e materiais não artísticos, como os usados, por exemplo, nas colagens de Picasso e Braque. Simultaneamente aos artistas plásticos, que evidenciavam o aspecto visual e a materialidade da escrita em suas obras, os poetas reintegravam as palavras no discurso plástico, trabalhavam com a visualidade do signo linguístico e resgatavam o espaço da página como “figura” deflagradora de sentido.

Na literatura, Mallarmé rompe com a tradição ao utilizar meios visuais na elaboração de seu poema-constelar, *Un coup de dés*, como a estudiosa Maria do Carmo Veneroso destaca:

O poeta não somente faz uso da tipografia, mas também quebra a linearidade (fundamento da escrita ocidental) e rompe com a sintaxe e a pontuação, de modo que as relações entre as palavras serão, sobretudo relações espaciais. Dos espaçamentos, dos brancos, da disposição das palavras é que emergem os significados. Opera-se, assim, uma recuperação do valor visual dos signos linguísticos e um resgate dos vínculos entre palavra e imagem, obscurecidos por muito tempo, na sociedade ocidental, pela consideração exclusiva do aspecto sonoro da palavra. Mallarmé desconstrói o texto no poema *Un coup de dés* e esse processo pode ser comparado à desconstrução da escrita realizada por artistas contemporâneos. (VENEROSO, 2012, p. 92-93).

Stéphane Mallarmé promove uma discussão a respeito da superação do livro em sua concepção tradicional. Seu trabalho constitui um valioso legado para experimentos literários interartes materializados em livros-objeto, livros de artista ou demais categorias similares, de modo a por em questão a forma tradicional do livro.

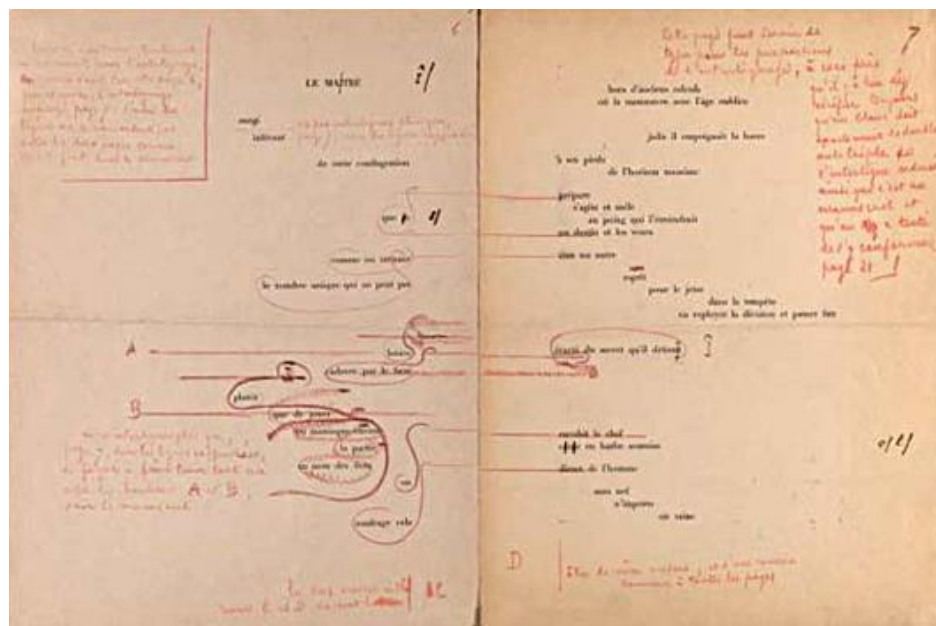
Un coup de dés jamais n'abolira le hasard foi publicado em 1897, mas somente impresso em sua pauta multissensorial-tipográfica em 1914. A obra destaca a figuratividade do signo verbal, possibilitando ao leitor a percepção da substância material das letras e palavras e inaugurando um novo sentido de livro, que já não pode ser visto apenas como mero suporte do texto.

Figura 02 - Página do livro “Un coup de dés”, Mallarmé, 1914.



Fonte: <http://www.theoriedesigngraphique.org/?p=349>

Figura 03 - Esboço do poema “Un coup de dés”, Mallarmé, 1897.



Fonte: <http://www.theoriedesigngraphique.org/?p=349>

Neste relevante trabalho, vale ressaltar o método de composição poética que revitaliza os espaços vazios das páginas como componentes do sentido do poema, assim como a figuratividade plástica dos tipos das letras (fonte Didot) e a sua função orgânica no todo. Conforme Augusto de Campos:

[...] Em Mallarmé essa tipografia funcional se consubstancia nos seguintes efeitos [...]: emprego de tipos diversos [...]; a posição das

linhas tipográficas na página [...]; os brancos [...]; o uso especial da página, pois a página mallarmeana se compõe propriamente de duas folhas desdobradas, onde as palavras formam um todo e ao mesmo tempo se separam em dois grupos, à direita e à esquerda da prega central, "como componentes de um mesmo ideograma", [...] ou como se a prega central fosse uma espécie de ponto de apoio para o equilíbrio de dois ramos de palavras-pesos. (CAMPOS, 2002, p. 178-179).

Todas as características inovadoras da criação poética de Mallarmé estabelecem um livro de manuseio e desempenho intercambiável, com uma estrutura móvel que favorece fusões, aglutinações e sobreposições que rompem com a sequência página a página de um livro convencional, de modo que o texto poético desvencilha-se:

[...] progressivamente dos ornatos discursivos, caminha para uma extrema elipse e concisão. Ao mesmo tempo, a fraturação, as interrupções, a descontinuidade da linguagem, que vão triturando a sintaxe e exigindo novas técnicas, desde a pontuação reduzida ao mínimo ou mesmo abolida (com ressalva dos parênteses necessários para as interseções de vários planos linguísticos), até os arquipélagos-constelações de substantivos. Os temas giram quase sempre em torno de poesia e do poema, numa espécie de fenômeno sensível do fazer poético. (CAMPOS, 2002, p. 28).

Mallarmé, ao considerar o livro um objeto violável, ao transformá-lo e subvertê-lo, torná-lo-ia bem mais complexo do que um simples suporte, integrando-o ao processo de composição poética e constituindo-o em importante legado para experimentos criativos interartes posteriores, como os do Futurismo italiano, do Cubismo e dos Caligramas de Apollinaire².

No âmbito literário, os autores futuristas proclamavam a liberdade para as palavras e propunham a experimentação do design tipográfico, da linguagem publicitária e de uma escrita inovadora.

² Diz Campos que: "A Revolução tipográfica futurista não foi marcada por um verdadeiro sentido de funcionalidade. A hora era demasiadamente de excesso e inebriação. O que parece certo, porém é que coube a Marinetti e ao Movimento Futurista a prioridade, entre os vários movimentos de vanguarda, no farejar a necessidade de uma neotipografia." [...] "Mesmo assim, era possível prever uma renovação poética que eles próprios não chegariam a realizar, mas que neles encontraria um estágio bem mais concreto e definido do que em movimentos como Dadaísmo e o Surrealismo. Realização muito mais positiva foram os *Calligrammes* de Apollinaire." (2002, p. 181-182).

Figura 04 - Capa do livro *Zang Tumb Tumb*, 1914 - Filippo Tommaso Marinetti.



Fonte: <http://archivola fuente.com/en/fondos-y-conjuntos/conjunto-documental-futurismo-italiano>

Figura 05 - Desenho de Filippo Marinetti, *Vive la France*, 1914-1915.



Fonte: PAIVA, 2010.

Marinetti trabalhava com a visualidade das palavras, bem como com o uso fragmentado e telegráfico da linguagem, na tentativa de estabelecer novos ritmos à leitura. As interrupções, bem como o agrupamento de palavras separadas e desconexas, investiam drasticamente contra a linearidade da língua, além da incorporação de recortes de jornais, onomatopeias, etc.

A crítica aos modelos canônicos da tradição movia os futuristas para a construção de textos literários que transbordavam da categorização de prosa ou de poesia, investindo na fragmentação e no ritmo veloz, a fim de sugerir um sentido de descontinuidade e caos.

Figura 06 - Imagem criada pelo artista Ardengo Soffici em 1915, inspirado pelas ideias dos futuristas, apresenta liberdade no campo tipográfico.

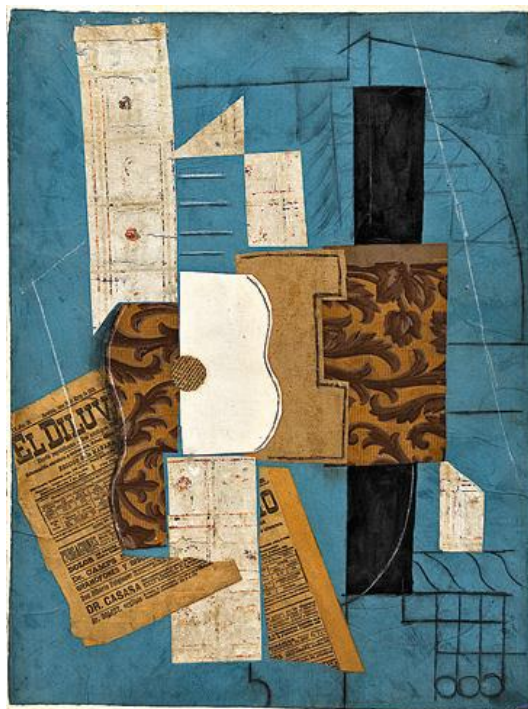


Fonte: http://fau3110.pbworks.com/w/page/7498644/typography_influences

Esse processo criativo tornava a produção textual um aglomerado de palavras desconexas e soltas e, frente às características mencionadas, torna-se quase impossível enquadrar o texto futurista na tradicional classificação de prosa ou poesia. Como destaque das propriedades desse movimento artístico, encontra-se também outra técnica muito presente na arte moderna: a inexistência de limites entre a literatura e as artes plásticas. Esse hibridismo favoreceu uma interessante e rica correspondência entre artes.

No movimento Cubista, por sua vez, Picasso e Braque recorrem à visualidade da letra, devolvendo a ela sua propriedade de objeto plástico-visual, e, concomitantemente, explorando outras possibilidades de sentido por meio de colagens inseridas na composição.

Figura 07 - Obra *Guitarra* de Pablo Picasso, 1913 – MoMA. Colagem feita com materiais do cotidiano.



Fonte: <http://artobserved.com/2011/03/go-see-new-york-picasso-guitars-1912-1914-at-the-moma-through-june-06-2011/>

Apollinaire escreve o primeiro manifesto da literatura cubista em 1913, em decorrência das exposições de Pablo Picasso e Georges Braque. Verifica-se em seu trabalho a utilização de versos livres, que se deslocam pela página tanto na horizontal, como na vertical e em linhas curvas, questionando a sintaxe habitual de sorte a produzir imagens: o poema figurado.

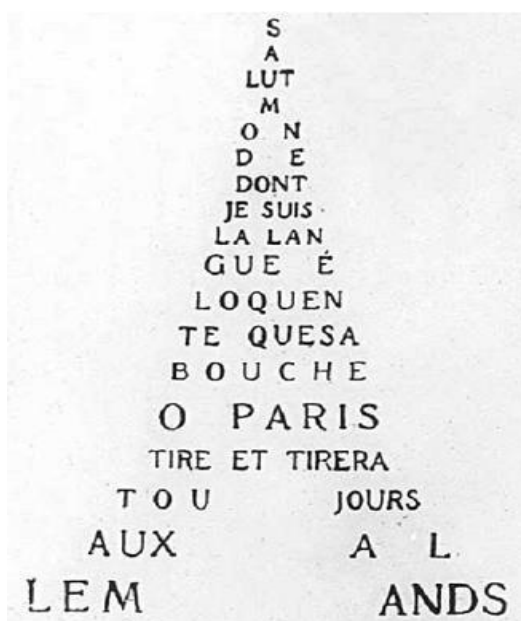
E foi principalmente por meio da poesia que a literatura cubista tomou forma, os poetas se preocupavam com o modo de construção do texto, cujas características eram o absurdo, o humor, o momento presente e a simultaneidade. A literatura cubista era favorável à proposta das vanguardas europeias que relacionavam as diversas manifestações artísticas como a literatura, a pintura, a música e a escultura e Apollinaire via a inter-relação entre a escrita e a pintura:

Há algo de infantil no caligrama, e disso não escapam os Caligramas do poeta francês Guillaume Apollinaire, escritos durante a Primeira Guerra Mundial (1914-1918) e publicados em 1918. De fato, o caligrama, por ser escrita-imagem (uma mistura de caligrafia e ideograma), lembra os primeiros passos voltados para a alfabetização, quando a criança desenha e, gradativamente, introduz nos seus desenhos letras, e depois palavras. Entretanto, longe de

voltar para uma certa ingenuidade que remeteria ao desejo de uma inocência perdida, o caligrama possui o inigualável poder de erupção. Erupção dentro da unidade da palavra, erupção na linearidade narrativa do discurso, criando ilhas textuais circundadas pelos brancos que preenchem o papel de sintaxe, erupção, enfim, da visibilidade na legibilidade e do figurativo na ordem do signo linguístico. (DAHLET, 2008, p.03).

Alguns exemplos de composições caligramáticas elaboradas por Apollinaire:

Figura 08 - Caligramas de Apollinaire.

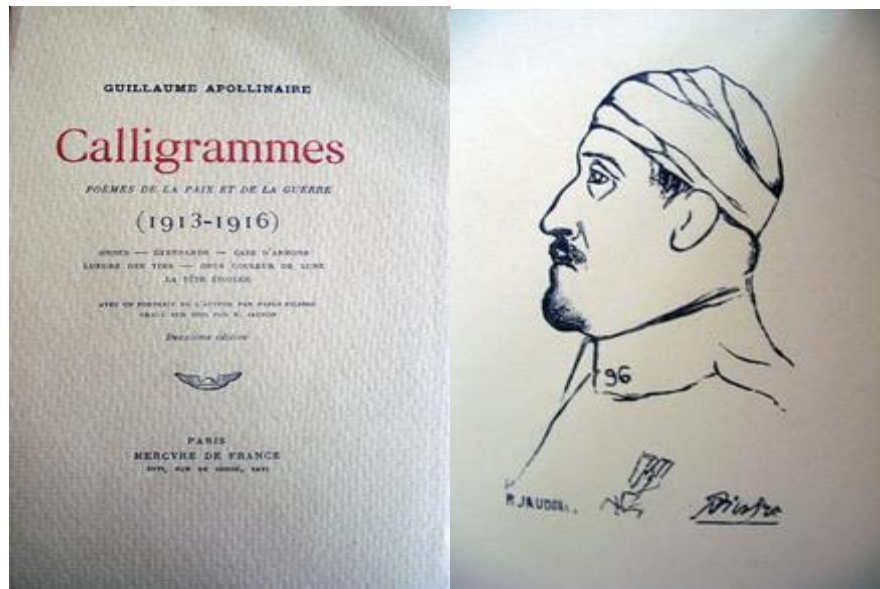


Fonte: https://blogs.princeton.edu/graphicarts/2012/09/post_43.html.

Samantha Friedman, curadora assistente do Departamento de desenhos e gravuras do MoMA – Museu de Arte Moderna de Nova Iorque – diz que Apollinaire, sem dúvida, contribuiu tanto para a história da arte visual como para a literatura. Afirma que entre as amplas realizações interdisciplinares de Apollinaire estão os *Calligrammes* - poemas em que as palavras são dispostas para criar imagens visuais.

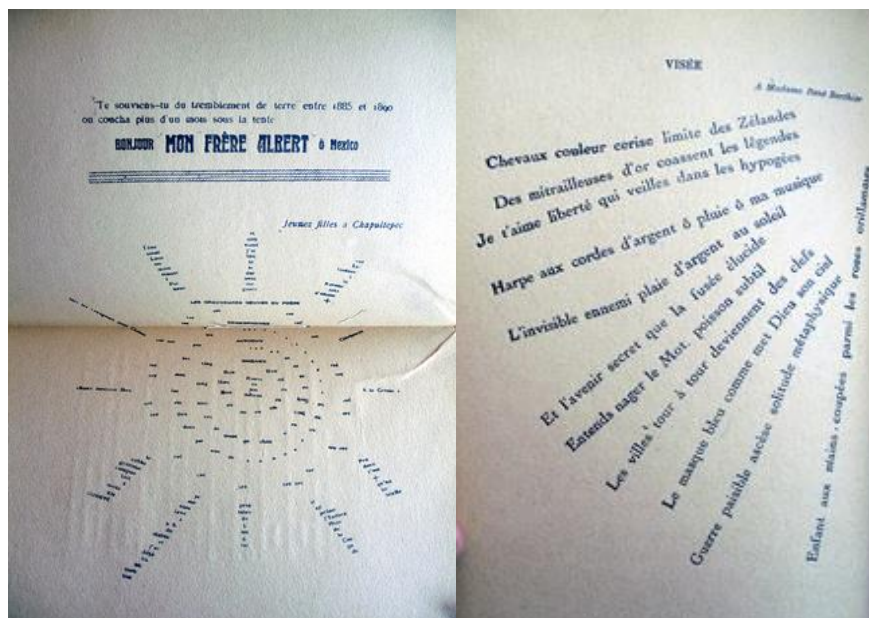
suas tintas e pincéis. Publicado no ano de sua morte, *Calligrammes* continua sendo um dos livros mais influentes do século XX.

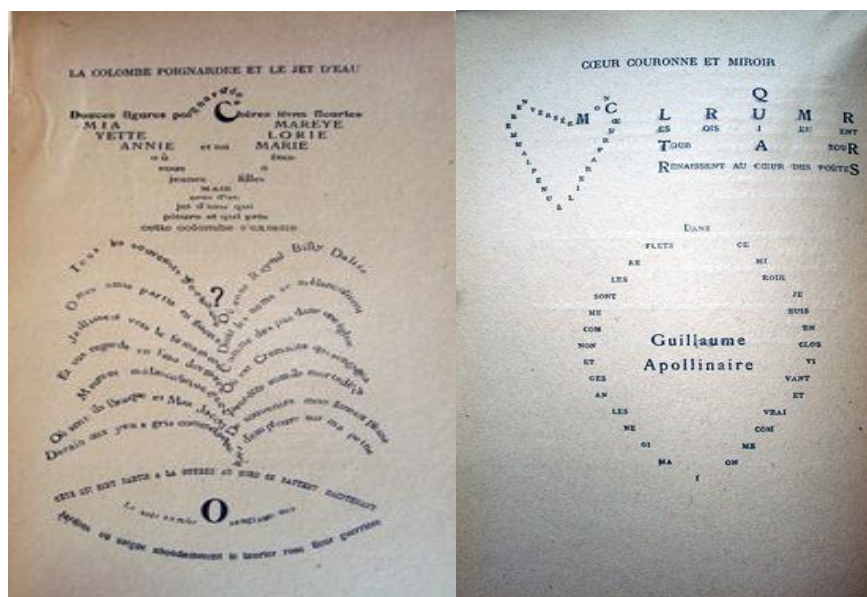
Figura 10 - Livro *Calligrammes*, 1918



Fonte: https://blogs.princeton.edu/graphicarts/2012/09/post_43.html

Figura 11 - Imagens dos *Caligramas* de Apollinaire.



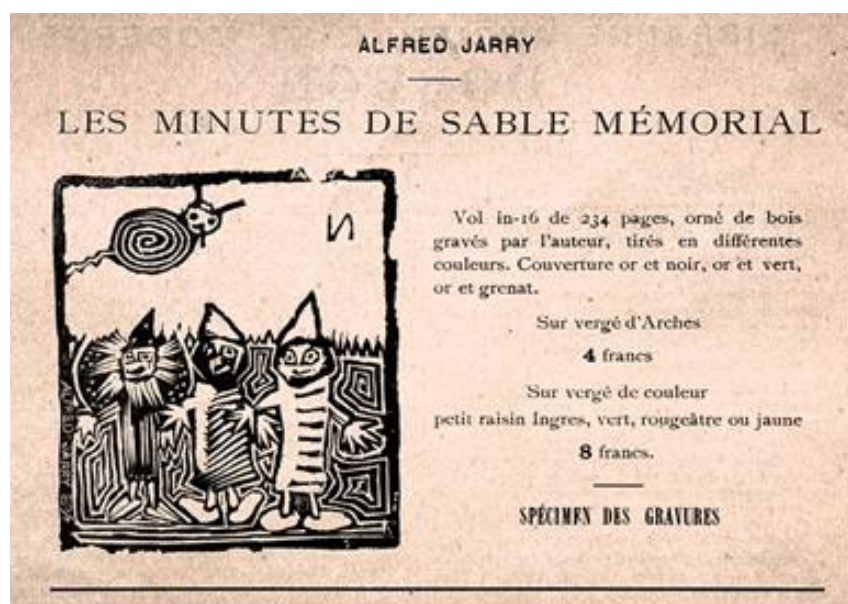


Fonte: https://blogs.princeton.edu/graphicarts/2012/09/post_43.html

Na sequência, destacaremos a maneira como cada movimento vanguardista, por intermédio de seus experimentos, construiu a base deste processo do diálogo interartes, que está na raiz do livro-objeto.

Iniciamos citando o poeta Alfred Jarry, que, em 1894, lançou um livro de poemas ilustrado por ele próprio.

Figura 12 - Página do livro *Les Minutes de Sable Memorial*, Alfred Jarry, 1894.



Fonte: <http://www.spencerart.ku.edu/exhibitions/almanac/lyii3.shtml>

Neste livro, o polêmico escritor ousa trabalhar com os seus desenhos sem estabelecer relações evidentes com o texto verbal. Nota-se que as ilustrações não acompanham o conteúdo, o autor as insere da mesma maneira como sempre apresenta o seu trabalho: explorando o absurdo, o irracional e o bizarro. Temos para este estudo o importante parecer de Castleman (1994, p. 21-22), que afirma ser este volume um antecessor das inovações dos arranjos e das palavras dos Futuristas italianos, dos Construtivistas russos e, mais diretamente, dos Caligramas de Apollinaire. E ressalta ainda que a escrita, as imagens e a vida de Jarry foram modelos para o círculo de Picasso e de Apollinaire durante as primeiras décadas do século XX. Portanto, *Les Minutes de Sable Memorial* é uma obra que inova não apenas pela sua dinâmica incoerente, mas também pela tipografia, pela apropriação assimétrica dos espaços, pela exploração dos vazios e por trazer, inseridas em si mesma, características que antecipam as vanguardas modernistas do fim do século XIX e início do século XX.

Podemos considerar, ainda, outras contribuições do trabalho interartes para a constituição do livro-objeto oswaldiano em movimentos da vanguarda como o Cubismo e o Dadaísmo, que serão significativos para as incursões de *Pau Brasil* no que se refere, também, à incorporação de materiais não literários, recolhidos do falar cotidiano e da vida comum, misturados aos trechos de textos canônicos da literatura (a carta de Pero Vaz de Caminha, por exemplo).

O movimento Cubista se consolida com as obras teóricas *Du cubisme* (1912), de Albert Gleizes e Jean Metzinger, e *Les peintres cubistes* (1913), de Guillaume Apollinaire.

Uma de suas fases é denominada “Cubismo sintético”, na qual procura a síntese das formas por meio de cores fortes e figuras abrangentes e decorativas, além de utilizar vários materiais, como jornais, fotografias ou invólucros de tabaco para colagens.

Com um artigo de Georges Polti, publicado originalmente na revista *Horizon* em 1912 e posteriormente em diversas revistas literárias, consolida-se assim o Cubismo literário como importante movimento vanguardista, que permanece até o ano de 1920.

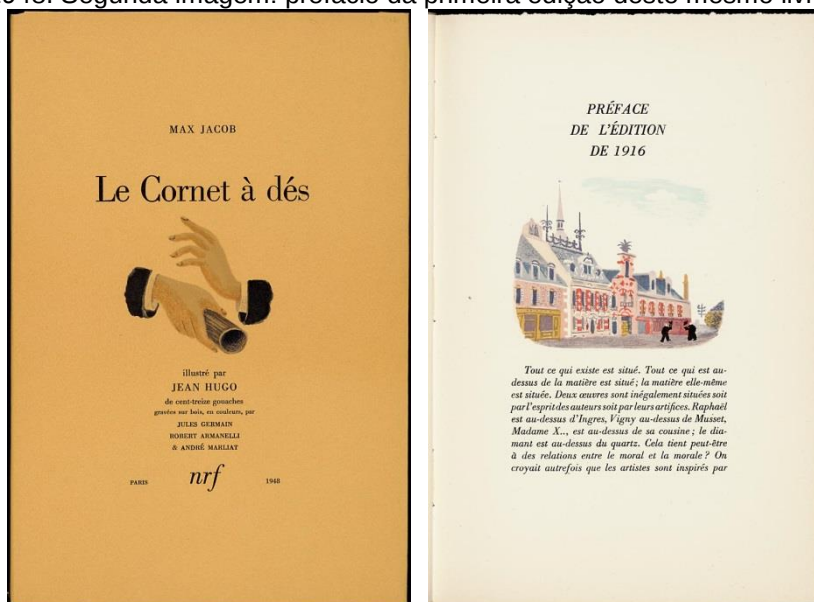
São obras de referência do Cubismo literário os títulos *Le Cornet à dés* (1917), de Max Jacob, *Espirales* (1918), de P. Dermée, *Calligrammes* (1918), de Apollinaire, e *Le Cap de Bonne-Espérance* (1919), de J. Cocteau.

Figura 13 - Edição original do livro *Le Cap de Bonne-Espérance*, da editora la Sirène, 1919.



Fonte: <https://cocteau.biu-montpellier.fr/index.php?id=260>

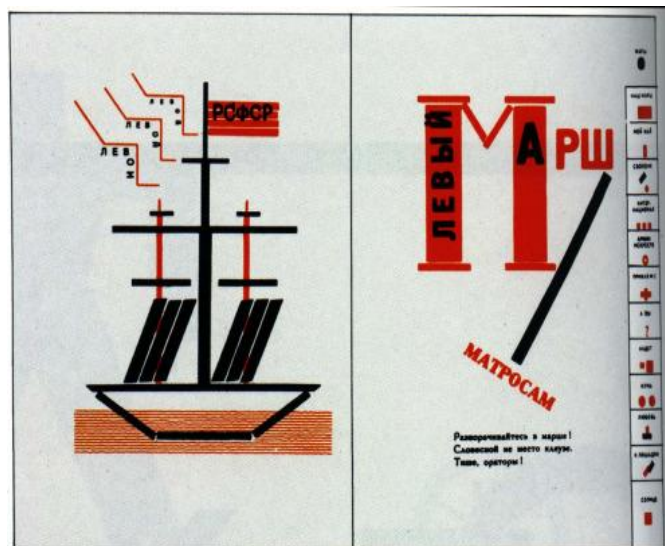
Figura 14 - Primeira imagem: capa do livro *Le cornet à dés*, de Max Jacob, editora Jourde et Allard, 1948. Segunda imagem: prefácio da primeira edição deste mesmo livro de 1916.



Fonte: <https://www.kb.nl/en/themes/koopman-collection/le-cornet-a-des>

No Construtivismo Russo, Vladimir Evgrafovich Tatlin, Aleksandr Rodchenko, Naum Gabo e El Lissitzky, fizeram uso da tridimensionalidade, da tipografia, da fotografia, do relevo e do objeto industrial para traduzir a ideologia do movimento.

Figura 15 - Obra: *Dlia Golosa* de Vladimir Mayakovsky e El Lissitzky, 1923.



Fonte: <http://www.eprarebooks.com/cgi-bin/phillips/89>

Elaborado com tipografia e ilustrações construtivistas impressas em vermelho e preto por Lissitzky, Maiakovski produziu em 1923, um dos livros mais notáveis já publicados até aquele momento, *Dlia Golosa*. Com uma inovadora proposta de experiência tipográfica, Lissitzky projetou esta edição com treze poemas de Maiakovsky, que, como o título indica, foram feitos para serem lidos em voz alta.

A emoção e ritmo dos poemas são acompanhados por ilustrações tipográficas, que exploram plenamente as possibilidades de impressão em duas cores e a tipografia. Cada poema tem uma identidade tipográfica simbólica, (...). (PHILLIPS, 2016, <http://www.eprarebooks.com/cgi-bin/phillips/89>).

Segundo afirma o próprio Lissitzky sobre essa criação, *as páginas têm a mesma relação com os poemas, como um piano que acompanha um violino. Assim como o poeta em seu poema une conceito e som, eu tentei criar uma unidade equivalente usando o poema e a tipografia.* (PHILLIPS, 2016, <http://www.eprarebooks.com/cgi-bin/phillips/89>).

Ao refletir a respeito de El Lissitzky, Castleman (1994) afirma que o artista era favorável à *construção do livro*, uma denominação que ele próprio criou para identificar o seu trabalho de criação das páginas. O artista parte da experimentação com fotomontagem, de diferentes técnicas de impressão, do design gráfico e da pintura, tornando-se assim, um dos maiores expoentes do construtivismo. Abaixo, algumas obras construtivistas:

Figura 16 - Obra de El Lissitzky, Título: *Neuer (New man)*, 1923.



Fonte: <http://www.designishistory.com/1920/el-lissitzky/>

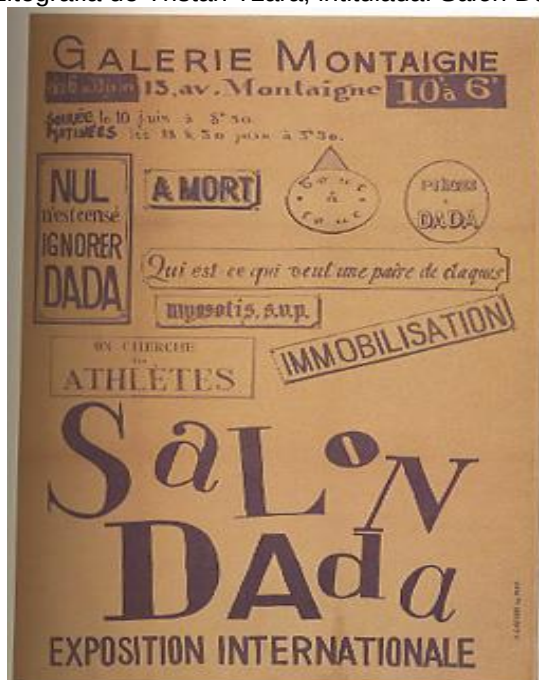
Figura 17 - Obra de Vladimir Mayakovsky e Aleksandr Rodchenko, Título: *Conversa com o inspector de finanças sobre a poesia*, 1926.



Fonte: <http://nga.gov.au/RevolutionaryRussians/>

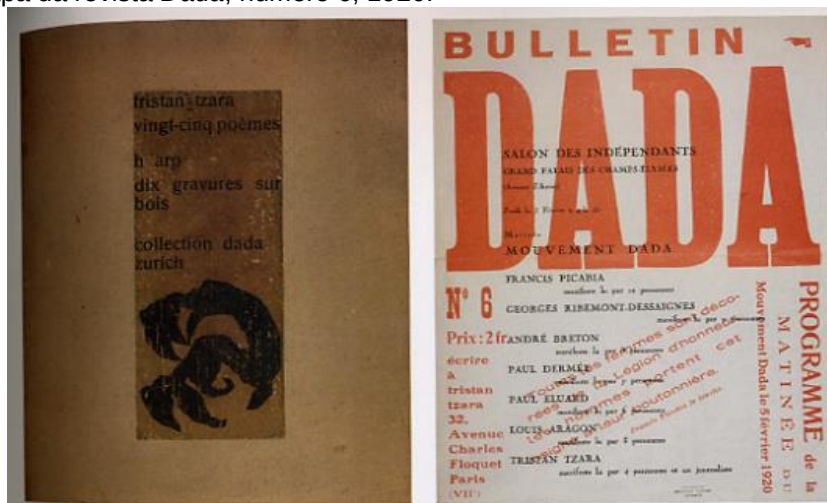
Na arte Dadaísta, o termo Dadá não tem outra definição senão a própria falta de significado, sendo um exemplo da sua natureza iconoclasta. Diz-se que foi selecionado ao acaso, em um dicionário, pelo poeta, ensaísta e editor Tristan Tzara. Os próprios dadaístas contribuíram para dificultar a definição do termo Dadá, as declarações contraditórias não possibilitavam um consenso, já que definir Dadá era algo anti-Dadá. Cada uma de suas manifestações, artísticas ou não, eram polêmicas, continham uma ironia mordaz e eram carregadas de contestação. A seguir, apresentamos alguns trabalhos de Tristan Tzara:

Figura 18 - Litografia de Tristan Tzara, intitulada: *Salon Dada*, 1921.



Fonte: <https://welovescrumpygraphics.wordpress.com/2014/07/30/style-dada-anti-art-1920s/>

Figura 19 - Primeira imagem: Obra de Tristan Tzara, intitulada: *25 Poemes*, 1917. Segunda imagem: Capa da revista *Dada*, número 6, 1920.



Fonte: <https://welovescrumpygraphics.wordpress.com/2014/07/30/style-dada-anti-art-1920s/>

Restaria, ainda, uma referência à arte dadaísta, que se constitui, também, em uma significativa influência sobre o projeto oswaldiano de *Pau Brasil*.

O Dadá coloca em primeiro plano o questionamento sobre o conceito de arte ao trazer, para dentro do espaço dos museus e dos suportes artísticos tradicionais, materiais alheios à função artística, alargando o sentido de arte e de literatura por meio da apropriação de materiais da realidade do homem comum, como nestes *ready-mades* de Duchamp:

Figura 20 *Roda de bicicleta* de Marcel Duchamp, 1913.



Fonte: http://www.moma.org/learn/moma_learning/marcel-duchamp-bicycle-wheel-new-york-1951-third-version-after-lost-original-of-1913

“Em 1913”, lembrou Marcel Duchamp, “Eu tive a feliz ideia de fixar uma roda de bicicleta a um banco da cozinha e vê-lo girar”. (...) *Roda de bicicleta*, é o primeiro dos *ready-mades*-objetos de Duchamp (...) selecionado pelo artista a partir de objetos comuns e designado como arte. A maioria dos *ready-mades* de Duchamp foram objetos individuais que por ele foram reposicionados, assinados e chamados de arte. *Roda de bicicleta* é o que ele chamou de um “ready-made assistido”, elaborado a partir da combinação de mais de um item utilitário para formar uma obra de arte. (trecho extraído do site: http://www.moma.org/learn/moma_learning/marcel-duchamp-bicycle-wheel-new-york-1951-third-version-after-lost-original-of-1913) (tradução nossa).

Figura 21- *Fountain* (Fonte) de Marcel Duchamp, 1917.



Fonte: <http://www.moma.org/interactives/exhibitions/2010/originalcopy/intro05>.

Html

Oswald, em *Pau Brasil*, aproxima-se dessa proposta dadaísta ao trazer, para dentro dos poemas, materiais estranhos ao poético, como a fala do homem comum, de diferentes classes sociais, além da própria história da colonização do Brasil por meio de recortes e montagens que criam um tecido híbrido entre poesia e história. O efeito crítico reverte tanto para um novo conceito de poesia de “exportação”, capaz de apropriar-se do melhor das vanguardas internacionais e metabolizá-las a partir das raízes nacionais, quanto para um novo conceito de livro-objeto, inserido no diálogo interartes. Essa é a poesia *ready-made*, na interpretação de Haroldo de Campos:

Daí a importância que tem, para o poeta, o ready made linguístico: a frase pré-moldada do repertório colonial ou da prateleira literária, dos

rituais quotidianos, dos anúncios, da cultura codificada em almanaques. “A riqueza dos bailes e das frases-feitas”, como está no “Manifesto Pau-Brasil”. O ready made contém em si, ao mesmo tempo, elementos de destruição e de construção, de desordem e de nova ordem. (CAMPOS, 1990, p. 25)

Capítulo 2 – O contexto da criação vanguardista de Oswald de Andrade

Ao compreender o momento histórico-cultural vivido por Oswald de Andrade, este estudo elege, como recorte específico, a apresentação das perspectivas estéticas e poéticas do referido autor, que, em sintonia com as vanguardas europeias, descortina novos cenários artísticos que vão contribuir para a concepção de sua obra. Levaremos em conta o contexto histórico, sem desconsiderar as particularidades da vanguarda paulista, de seus respectivos temas e procedimentos.

Tais influências contribuíram significativamente para que o já polêmico escritor trouxesse novas luzes sobre o pensar literário da época, o que lhe proporcionou uma extensa coleção de desafetos na tradicional e ortodoxa sociedade literária do início do século passado, avessa às modernidades propostas. Conforme mencionou Antônio Cândido, “como se andando pela Rua Barão de Itapetininga ele pusesse em risco a normalidade dos negócios ou o decoro do finado chá-das-cinco”. (CÂNDIDO, 1970, p. 74-75 apud FONSECA, 1990, p. 15).

Não há como dissociar a vida da obra desse polêmico autor paulista visto que ele foi,

Um escritor que fez da vida romance e poesia, e fez do romance e da poesia um apêndice da vida, (...). Vida ou romance? Ambos, certamente, pois em Oswald de Andrade nunca estiveram separados, e a única maneira correta de entender a sua vida, a sua obra e estas *Memórias*, é considerá-las deste modo. (CÂNDIDO, 1990, p. 15).

Oswald de Andrade viveu tão intensamente seu próprio tempo que as profundas transformações de sua vida se relacionam diretamente com os fatos históricos que foram marcantes para o Brasil e para o mundo no século XX.

Sua vida foi totalmente voltada para questões literárias, para a vanguarda e experimentações e também para a produção de uma obra de poesia, de romance, de teatro, de crítica e de polêmica de importância fundamental para a transformação da cultura brasileira no início do século XX.

Poeta, romancista, dramaturgo e jornalista, José Oswald de Sousa Andrade nasceu em 11 de janeiro de 1890, na Avenida Ipiranga, de onde a família se mudou para a Rua Barão de Itapetininga, no centro da cidade de São Paulo. Aos 10 anos, presenciou a virada do século: “Havíamos dobrado a esquina do século. Estávamos em 1900”, como Oswald de Andrade (1990, p. 33) afirmou em suas memórias.

É neste universo, do início do processo de industrialização em São Paulo, que Oswald de Andrade entra em contato com um novo mundo urbano: o da eletricidade, do bonde elétrico, do rádio e do cinema.

Ingressou na Faculdade de Direito do Largo São Francisco em São Paulo em 1909, formando-se apenas em 1919, quando foi escolhido pelo Centro acadêmico “XI de Agosto” para ser o orador da turma.

Ligou-se, desde jovem, à boemia literária, frequentou diversas rodas formadas por intelectuais, artistas e literatos. Fundou, em 1911, o semanário *O Pirralho*, no qual publicou seus primeiros trabalhos, e, de acordo com José Aderaldo Castello e Antônio Cândido (1997, p. 199), tornou-se “um dos mais brilhantes articulistas e polemistas de nosso tempo”.

2.1 As experimentações de um periódico irreverente

O *Pirralho* apresenta características de muita originalidade em decorrência da elaboração e criação de Oswald de Andrade e de Voltolino - João Paulo Lemmo Lemmi, um dos ilustradores de humor mais importantes e ativos da imprensa paulistana, do início do século XX. Diz Oswald sobre o periódico:

Foi o semanário paulista “O Pirralho”, que fundei e dirigi sob a égide financeira de meu pai. Mamãe, com sua imaginação amazônica, pôs lenha na fogueira. Tendo um caricaturista de primeira ordem, Voltolino, e ligando-me a um grupo de “literatos”, lancei o semanário com êxito. “O Pirralho” teve sua redação à Rua 15 de Novembro, 50B, sobrado. Era uma simples sala ao fundo de um corredor, para onde minha mãe fizera transferir uma escrivaninha, um sofá e parte das cadeiras de casa. Em torno do “Pirralho”, juntou-se uma súpia de poetas, escritores e jornalistas improvisados, entre os quais apareceram Paulo Setúbal e um mulato, Benedito de Andrade, que se dava ao luxo de usar o apelido de Baby, pronunciado em português: Babi. (ANDRADE, 1990, p. 64).

mundana, o comentário político e a atenção dedicada aos aspectos da vida artística e cultural –, em meio ao velho começa a surgir o novo. (BELLUZZO, 1992, p. 39).

Por ser um periódico típico da *Bela Época nacional*, utilizava procedimentos gráficos com o emprego de diferentes tipografias e ilustrações, bem como explorava as charges e páginas de quadrinhos. Com uma diagramação aprimorada, em papel *couché*, e com uma média de vinte e cinco páginas, utilizava fartamente os recursos visuais. A capa era a única parte da publicação impressa em duas ou mais cores, sendo o restante em preto e branco.

Além de criticar abertamente o estilo dos artistas brasileiros da época, *O Pirralho* foi uma das primeiras publicações a mencionar o poeta futurista Marinetti, que movimentava o cenário cultural da Europa. A respeito das relações artísticas já presentes no periódico, a professora Vera Chalmers afirma que:

Os poemas são apresentados n'O *Pirralho* com ilustrações estilizadas, renascentistas ou pré-rafaelitas, acompanhados de vinhetas *art-déco*, ressaltando a tipografia do texto escrito. Os desenhos, ilustrações e caricaturas de Di Cavalcanti apresentam características *art-déco* muito estilizadas pela síntese dos elementos que compõem a figura, em traços expressivos e elementos decorativos. As ilustrações têm valor estético. Oswald de Andrade apresenta três capítulos do livro em gestação, *Memórias Sentimentais de João Miramar*, ilustrados por Di Cavalcanti. (CHALMERS, 2013, p. 96).

Figura 23 - Página do *Pirralho* com versos de Guilherme de Almeida e ilustração de Di Cavalcanti, 1911.

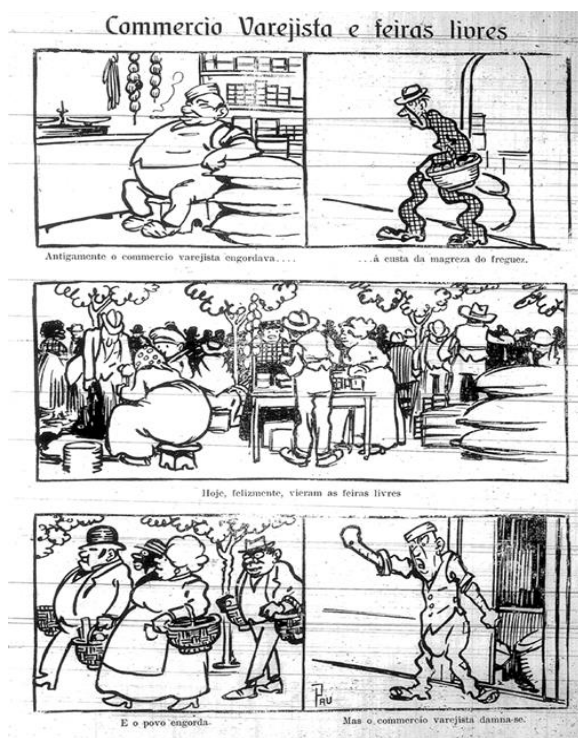


Fonte: <https://bndigital.bn.br/artigos/o-pirralho/>

Vários escritores trabalharam em *O Pirralho*: Olavo Bilac, Affonso Celso, José do Patrocínio Filho, Thomas Cunha, Goulart de Andrade, Emílio de Menezes, Alexandre Marcondes Machado, Guilherme de Almeida, Amadeu Amaral, dentre outros, além de ilustradores como Voltolino e Di Cavalcanti.

A presença de narrativas visuais foi marcante n' *O Pirralho*, por intermédio da riqueza de ilustrações e caricaturas criou-se uma publicação que transformou, dinamizou e popularizou a informação de um modo único. A integração de diferentes formas de arte, na sua formulação, evidencia a busca de um caminho próprio por meio da coexistência de diversas tendências estéticas.

Figura 24 - Página do periódico *O Pirralho*, de número 184, datado de 24/04/1915.



Fonte: <https://bndigital.bn.br/artigos/o-pirralho/>

A estudiosa Gênese Andrade enfatiza as características de oralidade e paródia no trabalho de Oswald para o periódico:

Em agosto de 1911, juntamente com Voltolino e Alexandre Marcondes Machado, o Juó Bananére, fundara *O Pirralho*, que circulou até fevereiro de 1918, em um total de 248 números. Aí estreou com as “Cartas d’Abax’o Piques”, criadas por ele e continuadas por Bananére, em dialeto ítalo-paulista; por seu caráter paródico e registro da oralidade, podem ser consideradas antecipadoras da poesia *Pau Brasil*, que Oswald começou a escrever em 1924 e publicou em 1925. (ANDRADE, 2013, p.115).

Figura 25 - Página de *O Pirralho*, com *As cartas D'abaix' o Piques*, escritas por Oswald de Andrade, 1911.



Fonte: <https://bndigital.bn.br/artigos/o-pirralho/>

Para a publicação, Oswald de Andrade, no decorrer de sete edições (de agosto a novembro de 1911), assina as *Cartas d'Abax' o Piques* com o pseudônimo de Annibale Scipione. Na coluna, emprega uma fala intencionalmente mesclada entre o português e o italiano, como os imigrantes. “Abaix’o Piques” era o correlato fônico de “Abaix’o Piques”, forma popular pelo qual o bairro do Bexiga e suas redondezas eram conhecidos (BRASIL, 2015).

Abaixo, um trecho do texto de estreia, em que Annibale Scipione parabeniza o lançamento da revista e relata a sua opinião em relação à política:

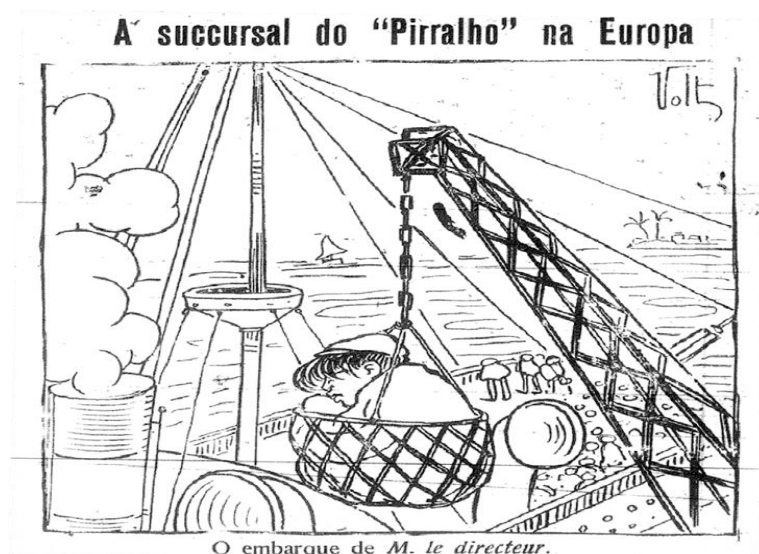
(...) io gostei muto do Pirralho ma che nome! Tenho sempre che ri chi né o bobo! Minteressó também o artigo da candidatura de fazê o Carlo Guimarães presidente do Stado. (...) O Carlo Guimarães, aquelle si é um bó pra fazê o presidente, nó o Rudorfo da Miranda né o capitó. O Rudorfo fumo compagni di scuola comigo no grupo do Bó Ritiro. Aquelle é um bóbo piore de eu. Intó també eu quero fazê o presidente da Republica. (ANDRADE in BRASIL, 2015).

Nota-se, já nesta fase, a forte tendência literária oswaldiana, que considera as diversidades linguísticas, a miscigenação de raças e a combinação de falas e vocábulos. O autor trabalha e transforma os “elementos desprezados da poesia nacional”, como ele mesmo disse, e destaca o neologismo, a oralidade e a utilização dos vícios da fala desaprovados pelos

cânones, características estas que revelam a forte presença dos imigrantes europeus e de seus falares múltiplos na cultura nacional.

O personagem Scipione finaliza a sua participação no término de 1911 em função de uma viagem para o exterior realizada por Andrade. Abaixo, duas divertidas ilustrações criadas por Voltolino para *O Pirralho*, fazem referência à viagem de Oswald de Andrade para a Europa e ao seu posto de correspondente internacional do periódico.

Figura 26 - Ilustração elaborada por Voltolino para *O Pirralho*, datado de 10/02/1912.



Fonte: <https://bndigital.bn.br/artigos/o-pirralho/>

Figura 27 - Ilustração elaborada por Voltolino para *O Pirralho*, datado de 16/03/1912.



Fonte: <https://bndigital.bn.br/artigos/o-pirralho/>

Ao viajar para a Europa em 1912, o autor entra em contato com as vanguardas artísticas. Oswald chega a Paris alguns anos após o lançamento do “Manifesto Futurista” do italiano Filippo Tomaso Marinetti, datado de 1909, retornando ao Brasil em 1912. Paulo Duarte avalia que, nesse período:

[...] o modernismo chegava pela primeira vez no Brasil em 1912, com o regresso de Oswald de Andrade de Paris, trazendo no bolso o ‘Manifesto futurista’ de Marinetti e a notícia do novo movimento, ao qual dera já a sua adesão, inclusive a posição de Paul Fort que, em sua nova poesia, pusera abaixo a métrica e a rima”. (DUARTE, 1971, p.26 apud FONSECA, 1990, p. 70).

Porém, esta declaração de Paulo Duarte é contestada por alguns críticos; o próprio Oswald minimiza, em suas memórias, esta proximidade com o Futurismo, naquele momento:

Dos dois manifestos que anunciavam as transformações do mundo, eu conheci em Paris o menos importante, o do futurista Marinetti. Carlos Marx me escapara completamente. A esse tempo talvez eu estivesse, sem saber, ao lado de Picasso e Apollinaire no celebrado “Lapin Agile” da *butte* Montmartre, ou tivesse encontrado Lenine tomando um *borsch* na “Rotonde”. Aí encontrei dois moços escritores, um crítico, Max Goth, e um medíocre fazedor de peças que se chamava Gabriel Reuillard. [...] E voltava inocente como fora, pela ladeira de um intérmino mar. Apenas tinha uma nova dimensão na alma – conhecera a liberdade. (ANDRADE, 1990, p.79).

No ensaio “Oswald de Andrade em torno de 1922: Descompasso entre teoria e expressão estética”, Gênese Andrade completa, afirmando que:

No dia 11 de fevereiro de 1912, praticamente dez anos antes da Semana de Arte Moderna, Oswald de Andrade partiu, no navio *Martha Washington*, para sua primeira viagem à Europa. Regressou em setembro do mesmo ano e se chegou a dizer que ele trazia na bagagem o futurismo, “fazia-se o primeiro importador” (BRITO, 1997, p. 25). Porém, na prática, nada confirma esse dado. A primeira menção ao futurismo no Brasil deve-se a Almacchio Diniz, no artigo “Uma nova escola literária”, publicado no *Jornal de Notícias*, de Salvador, em 30 de dezembro de 1909, acompanhado do Manifesto Futurista, traduzido por ele, sem maior repercussão nesse momento (ANDRADE, 2013, p. 113-114 apud SCHWARTZ, 2008, p. 47; 401-402; 410-411).

Este debate se amplia com as afirmações de Rubens Borba de Moraes em seu texto “Recordações de um sobrevivente da Semana de Arte Moderna”:

Toda essa questão de futurismo provém, como disse de um equívoco. Guilherme de Almeida escreveu muito bem: chamavam-nos de futuristas porque Oswald de Andrade, lançando Mário, intitulou seu artigo “Meu poeta futurista”. É preciso acrescentar que o termo estava na moda. [...] A palavra futurista tornou-se sinônimo de coisa nova, fora do comum, de maluquice para os bem pensantes e tradicionalistas. Tudo que saía da tradição era futurista. (AMARAL, 1998, p. 296 apud MORAES, 1970).

O próprio Oswald relata em suas memórias o conhecimento que travou, nessa época, com a obra de Paul Fort, adepto do verso livre, e o quanto isso o influenciou:

[...] Mas Paris [...] dera-me o espetáculo da eleição de Paul Fort, vate livre, para príncipe dos poetas franceses numa noite do “Lapin Agile”, onde fui cair. Só assim vim a saber que se tratava, enfim, de desterrar do verso a métrica e a rima, obsoletos recursos do passado. Enganei-me redondamente pensando que isso tivesse qualquer autoridade no Brasil de Antônio Define. Uma aragem de modernismo vinda através da divulgação na Europa do “Manifesto Futurista”, de Marinetti, chegara até mim. Tentei um poema livre. Guardo até hoje o título. Chamava-se “O último passeio de um tuberculoso, pela cidade, de bonde”. Mas a assuada dos Define me fez jogar fora o poema e com ele qualquer esperança de ver nossa literatura renovada. (ANDRADE, 1990, p. 84-85).

Caso não tivesse sido destruído, este poema poderia ser considerado pioneiro no início de uma vanguarda que ainda despontava no cenário artístico brasileiro. Desde o início de sua trajetória, o autor manteve uma postura inconformada em relação ao provincianismo cultural vigente na época, mas, certamente, a sua relação com os vanguardistas europeus, bem como com grandes nomes da arte brasileira, teve papel fundamental na condução de seu trabalho artístico. Em janeiro de 1915, Oswald de Andrade publica um artigo no semanário *O Pirralho*, cujo título é “Em prol de uma pintura nacional”. A respeito dele, a pesquisadora Aracy Amaral esclarece:

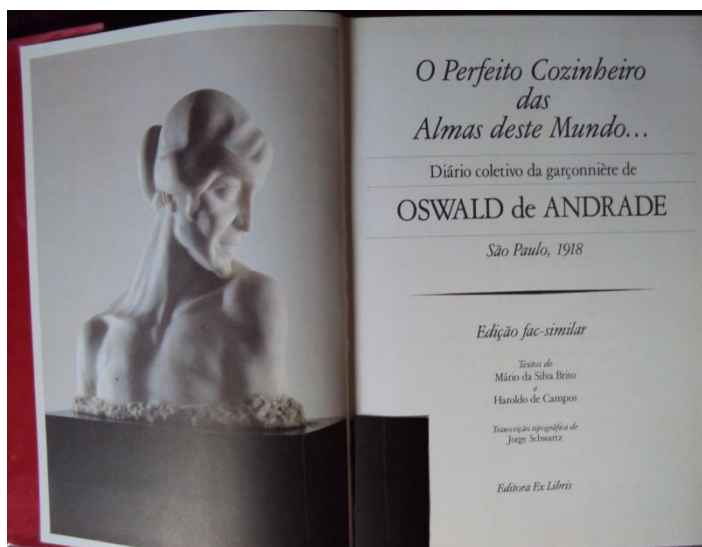
[...] Oswald já assume, antes mesmo da exposição de Anita, de 1917, seu lugar de incentivador da renovação das artes no Brasil. Conclamava assim os jovens artistas a uma conscientização do nacional “depois dos anos de aprendizagem técnica”, “e incorporados ao nosso meio, à nossa vida”, a que tirem “dos recursos imensos do país, dos tesouros de cor, de luz, dos bastidores que os circundam, a arte nossa que afirme, ao lado do nosso intenso trabalho material de construção de cidades, e desbravamento de terras, uma manifestação superior de nacionalidade. (AMARAL, 1998, p. 67, apud BRITO, 1964, p. 34-35).

Por meio desse texto, percebe-se o quanto o autor era comprometido com a renovação literária e com as novas tendências artísticas que despontam na época.

2.2. Um exemplar de livro-objeto

Entre os livros produzidos na fase que antecede a Semana de Arte Moderna no Brasil, um dos mais significativos em termos de experimentação é *O Perfeito Cozinheiro das Almas deste Mundo* (1918-1919). É uma obra/performance coletiva, espécie de “diário” escrito por diversos amigos de Oswald na *garçonnière* que mantinha na rua Líbero Badaró, no centro da cidade de São Paulo. Podemos considerá-lo como um projeto de livro-objeto coletivo, com a participação de Oswald por incorporar, em seu interior, um intenso diálogo interartes.

Figura 28 - Interior da edição fac-similar do livro *O Perfeito Cozinheiro das Almas deste Mundo*.



Fonte: <http://arte.folha.uol.com.br/ilustrissima/2015/12/20/oswald-de-andrade/phone/index.html>

O original foi elaborado em um caderno de 203 páginas, que media trinta e três centímetros de altura por vinte e quatro de largura. Concebido como um diário, foi organizado de forma singular, por justaposição de bilhetes, poemas e recortes de jornais, como um exercício de bricolagem que integra arte e vida.

Diz Oswald sobre os frequentadores da *garçonnière* e autores desse diário coletivo ou livro-objeto, que inaugura um novo conceito de livro:

Aparecem na *garçonnière* três futuras celebridades das letras pátrias. São Monteiro Lobato, Menotti del Picchia e Léo Vaz. Guilherme de Almeida e o desenhista Ferrignac (Inácio Ferreira), acompanhados às vezes de Edmundo Amaral, estreitam relações comigo e vêm sempre. Pedro Rodrigues de Almeida é o único que fica firme. Inicia a sua carreira de autoridade policial no interior mas está sempre em São Paulo. Deisi anima a turma toda. (ANDRADE, 1990, p. 110).

Esse relato da fragmentação moderna é suficientemente labiríntico, inusitado e dispersivo, de tal maneira que chega a conquistar as mais diferentes perspectivas críticas interessadas na antecipação das configurações e expressões modernistas aí inseridas, como a entrada de temas mundanos e sexuais, escrita automática, procedimentos surrealistas, intervenções visuais e artísticas, invenções poéticas, etc.

Figura 29 - Página do livro *O perfeito cozinheiro das almas deste mundo* com texto e ilustrações.



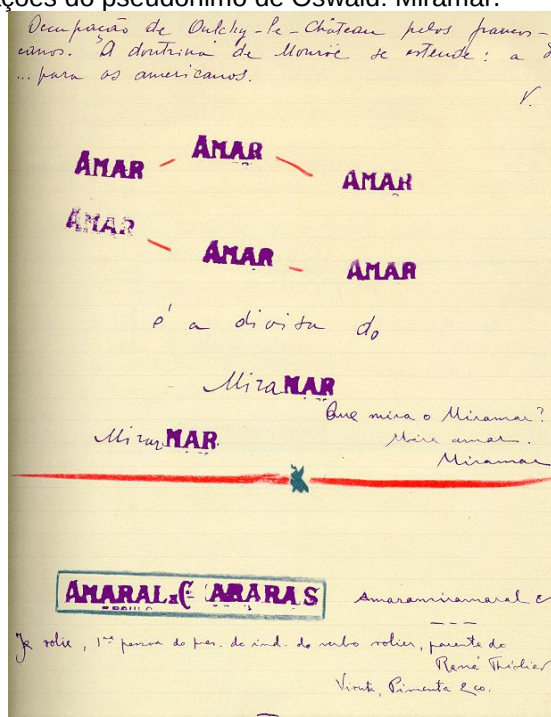
Fonte: *O perfeito cozinheiro das almas deste mundo*. São Paulo: Editora Globo, 2014.

No livro, os autores assinavam com pseudônimos: Oswald de Andrade assinava *Miramar* ou *Garoa*, Pedro Rodrigues de Almeida era *João de Barros*, Edmundo Amaral era *Viviano*, Inácio Ferreira era *Ferrignac* ou *Ventania*, Léo

Vaz era *Bengala*, Guilherme de Almeida assinava como *Guy* e, por fim, Deise era *Miss Cyclone*, *Miss Tufão*, *Miss Terremoto*, *Tufãozinho* ou *Gracia Lohe*. Porém, como afirma o pesquisador Jorge Schwartz, não há como precisar a autoria de cada texto, pois,

Encontramos, pelo menos, dez personagens que fazem uso constante de pseudônimos, não sempre os mesmos, assinando de vez em quando um pelo outro, em uma escritura fragmentária, com uma sintaxe breve e de efeito em que prevalece o estilo espontâneo da oralidade, o apelo constante ao humor, à ironia, ao sarcasmo, (...), aos divertidíssimos jogos de palavras, dos quais Oswald já se prefigura como grande mestre. (SCHWARTZ, 2014, p. 40).

Figura 30 - Página do livro *O Perfeito Cozinheiro das Almas deste Mundo*. Texto com variações do pseudônimo de Oswald: Miramar.



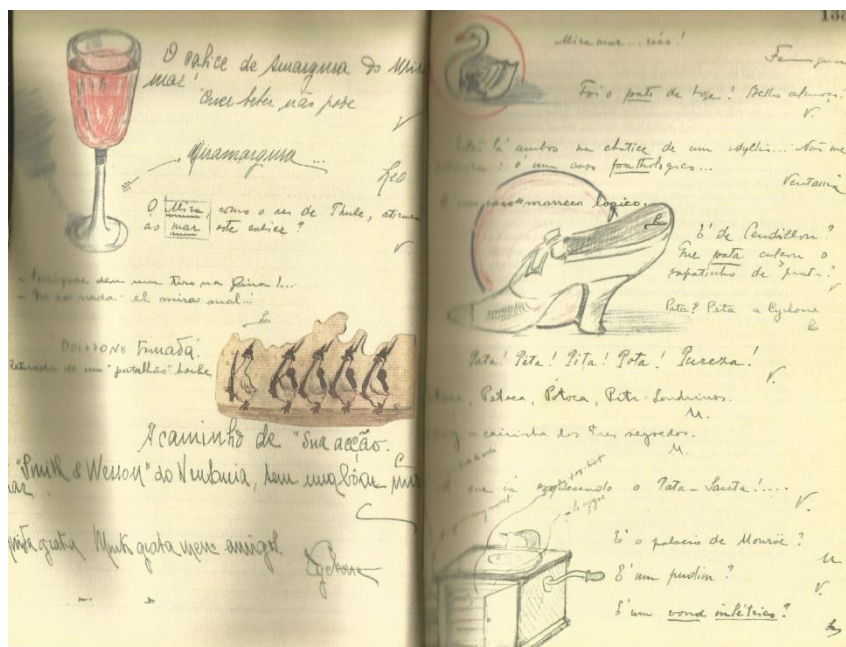
Fonte: *O perfeito cozinheiro das almas deste mundo*. São Paulo: Editora Globo, 2014.

A força dessa obra está, primeiramente, na narrativa composta por fragmentos da escrita dos diversos autores, que expõem as inconstâncias e os prazeres de suas vidas. Ela é composta por colagens dos mais diversos materiais, como recortes de jornais, carimbos, fotos, bilhetes, grampos de cabelo, manchas de batom, charges da imprensa com intervenção de novas legendas, enigmas pitorescos, além de poemas pré-concretos, como o da figura acima, célula mãe de Miramar. O resultado disso é um verdadeiro livro-

objeto que opera à semelhança de um *ready-made*, apropriando-se dos mais diversos materiais do cotidiano, cuja função utilitária é transformada ao se deslocarem para dentro desse livro singular, como observa Haroldo de Campos:

[...] Daisy (Deisi), Miss Tufão, a ciclônica Tufãozinho, acaba sendo, por osmose e catalisação, a autora-regente de *O perfeito cozinheiro*. E como este, ainda na certa apreciação de Mário, é visivelmente o embrião “caótico”, “de um surrealismo natural e espontâneo”, da trilogia; como também é, na novidade da estrutura aleatória e da forma *ready-made*, de livro-objeto, o nascedouro do par *Miramar/Serafim*, os romances-invenções da radicalização modernista. (CAMPOS, 2014, p. 33).

Figura 31 - Página do livro *O Perfeito Cozinheiro das Almas deste Mundo*.



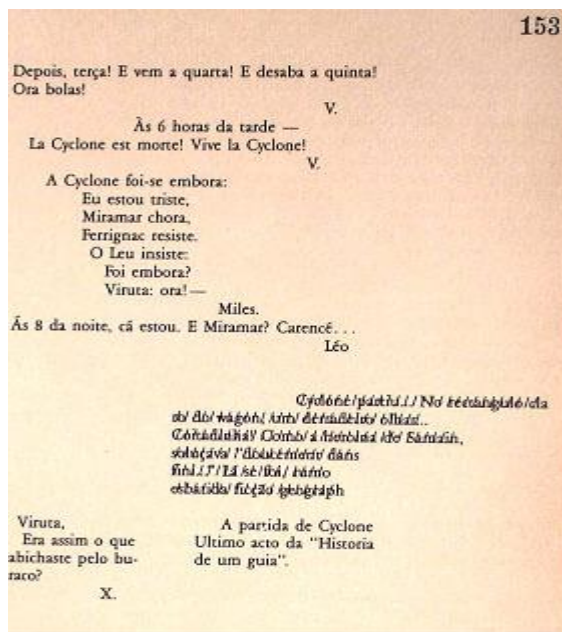
Fonte: *O perfeito cozinheiro das almas deste mundo*. São Paulo: Editora Globo, 2014.

O crítico Mario da Silva Brito sintetiza com perfeição a “narrativa”, ainda que irregular e caótica, possível de apreender, entre o humor e a trágica morte de Miss Ciclone-Daysi, nesse livro-objeto:

O perfeito cozinheiro das almas deste mundo, diário a um tempo pessoal e coletivo, além de testemunho de um tempo, da *belle époque* paulistana, da atmosfera e espírito em que se formava uma geração, é, no tocante a Oswald, documento existencial que reflete os seus anos de aprendizagem, não só literária e artística, mas de vida ela mesma, com seus júbilos, dramas, conflitos e sofrimentos: inicia-se sob o signo do riso e do otimismo, é jocoso e pilhérico no

começo; vai, a pouco e pouco, crescendo em termos do inquietação, melancolia, angústia, dúvidas e suspeitas, para atingir, ao final, o plano da lágrima e do trágico com a morte da bela Miss Cíclone. (BRITO, 2014, p.16).

Figura 32 - Página do livro *O Perfeito Cozinheiro das Almas deste Mundo*. Trecho do texto que relata a partida de Cyclone



Fonte: *O perfeito cozinheiro das almas deste mundo*. São Paulo: Editora Globo, 2014.

A história de amor que se insinua no decorrer das páginas do diário entre Oswald de Andrade e Deise, cuja presença forte dominou o imaginário do grupo, termina de maneira trágica. Em decorrência de um aborto, Deise morre logo após se casar *in extremis* com um Oswald tomado de tristeza e remorso.

Desta forma, este *corpo-livro* representa também um tipo de testamento ou “obra em formação” daqueles jovens, muitos dos quais terão um papel decisivo na Semana de Arte Moderna. Nesse livro-objeto pioneiro, inscrevem-se experimentos gráfico-narrativos que fazem dele um autêntico diálogo interartes, como Brito destaca:

O diário, por outro lado, tem ainda específico valor – é, em si mesmo, com suas tintas de diversas cores, suas colagens, trechos a carimbo, caricaturas, charges e caligrafias, um objeto criativo, uma invenção como livro, peça rara em sua aparência e organização. E precursor de várias obras que, graficamente, tentam inovar as formas de comunicação. Texto e contexto, aspecto interno e externo, conteúdo, forma e fundo estão indissolivelmente ligados nessa rara peça que documenta uma época e uma cultura. (BRITO, 2014, p. 17).

Provavelmente, a *garçonnière* não causaria o mesmo impacto sem o livro de registro, da mesma maneira que este não existiria sem Oswald de Andrade. Nas páginas do livro-objeto, o referido autor redigiu o primeiro esboço do seu romance *Memórias Sentimentais de João Miramar*, posteriormente publicado em 1924 e considerado uma das mais importantes obras experimentais do modernismo brasileiro. Por meio das páginas deste livro, em que a existência foi intensamente sentida, pensada e retratada, comprova-se mais uma vez que, como grande transformador de sua época, Oswald de Andrade fundiu vida e obra na experiência literária.

Acta est fabula!

... e o livro se fecha silenciosamente, com a prestigiosa atracção das cousas silenciosas: “mon silence est ma force...” M

E tanta vida, bem vivida, se acabou. Cyclone. (Trecho do livro *O perfeito cozinheiro das almas deste mundo*, 2014, p. 200).

2.3 Klaxon: experimentos gráfico-visuais e suas contribuições para o livro-objeto

Oswald de Andrade vivenciou e compreendeu o fluxo do fazer literário e das relações entre artes presentes a partir da Semana de Arte Moderna de 22. Percebeu a necessidade de renovação da literatura e das artes no Brasil já em um artigo, de 9 de julho de 1921, para o *Jornal do Comércio*, intitulado *Paul Fort príncipe*:

[...] Eis aí confirmado o que eu pensava celebrando a revolução futurista tentada por alguns espíritos superiores de São Paulo – estamos atrasados de cinquenta anos em cultura, vivemos chafurdados em pleno parnasianismo, agora quando o movimento simbolista é já uma reforma clássica. E nada mais necessariamente lógico que assistir ao pasmo da ignorância nacional ante esta monstruosidade – um príncipe de poetas que nunca fez versos! [...]

A ignorância que vai pelo nosso mundo oficial das letras é inominável. Estamos ainda em Heredia, em Leconte, em Hugo. Castro Alves – o batateiro épico da língua – é celebrado como o nosso primeiro poeta! E eu não erro se disser que muitos dos nossos acadêmicos ignoram não só Whitman, Laforgue e Apollinaire, como ainda a obra atavíssima de Paul Fort. A literatura de hoje é, no entanto, dos mais esplêndidos surtos mentais humanos e nada os modernos escritores ficam a dever aos antigos. (ANDRADE, 1921 apud ANDRADE, 2013, p. 123).

No que se refere à relação interartes, fundamental para se pensar o livro-objeto, temos a reflexão de Mário Pedrosa, no texto em que fez um balanço da Semana de Arte Moderna, muitos anos depois:

Graças a esse contato, desde os primeiros passos, com a plástica moderna, puderam os literatos e poetas do modernismo brasileiro ter, de saída, uma visão global do problema da arte e da criação contemporânea. Educaram-se através da pintura e da escultura modernas. [...] Sem a contribuição direta, primordial das artes plásticas, o movimento modernista não teria marcado a data que marcou na evolução intelectual e artística do Brasil. A sua própria orientação nacionalista, de descoberta e revelação do Brasil, não teria tido a sistematização, a profundidade, a busca de raízes com que se assinalou. (PEDROSA, 1964 apud AMARAL, 1998, p. 292).

As relações entre artes trouxeram profícuos resultados para a literatura e as artes em geral. Este estudo vislumbra o momento artístico da época, as exposições que ocorreram na Semana de 22, as vanguardas, os diversos ramos de arte que colaboraram de maneira inter-relacionada a percorrer as possibilidades dos trajetos históricos e culturais, que, por fim, propiciaram um terreno fértil para os diálogos e, conseqüentemente, para a criação de novas formas de livros.

Além de estabelecer a entrada do Brasil na modernidade, a referida Semana possibilitou uma renovada visão a respeito da arte, não mais segmentada, favorecendo a interdisciplinaridade entre literatura, escultura, pintura e música. Em suma, a manifestação artística na sua totalidade - e não apenas como uma somatória de partes - em uma percepção que possibilitou o intercambiar de diálogos entre distintas linguagens.

Não obstante seja perceptível, nesse momento, o destaque que é facultado às artes plásticas, que de acordo com Aracy Amaral,

[...], não resta qualquer dúvida de que, no plano teórico da divulgação dos novos movimentos das artes visuais, a liderança incontestada por sua ação estimuladora e informativa coube aos dois Andrades, Mário e Oswald, tanto nos anos que antecederam a Semana como em todo o decorrer dos anos 20. (AMARAL, 1998, p. 16).

No processo de renovação estética, o modernismo no Brasil tanto procurou diálogos com os vanguardistas europeus do início do século XX como buscou as raízes da cultura do país, de onde provinham temas substantivos

para o entendimento do modo de ser local. Antonio Candido traduziu essa conjunção de fatores da seguinte maneira:

Os nossos modernistas se informaram pois rapidamente da arte europeia de vanguarda, aprenderam a psicanálise e plasmaram um tipo ao mesmo tempo local e universal de expressão, reencontrando a influência europeia por um mergulho no detalhe brasileiro. É impressionante a concordância com que um Apollinaire e um Cendrars ressurgem, por exemplo, em Oswald de Andrade (CANDIDO, 1973, p. 121).

Ao instaurar um novo momento para as artes e, conseqüentemente, possibilitar uma abertura de caminhos, a proposta da Semana de 22 teve continuidade com a Revista *Klaxon*, tanto no que se refere à temática, quanto aos seus participantes. Segundo a estudiosa Gênese Andrade, a publicação foi

[...] concebida pelo mesmo grupo e publicada no mesmo ano a partir de maio, assim como com a produção literária e artística posterior a 1923, quando Oswald, em sua segunda viagem à Europa, teve, dessa vez sim, intenso contato com os artistas da vanguarda internacional, estabeleceu laços de amizade, divulgou a cultura brasileira e assimilou novas maneiras de olhar o Brasil e expressar sua arte. (ANDRADE, 2013, p.129).

Ainda de acordo com Andrade, o lançamento desta, que foi a primeira revista do modernismo brasileiro, data de 15 de maio de 1922. Impressa mensalmente, como indicado no seu subtítulo - *Mensário de arte moderna* -, tem uma razão para seu título *Klaxon*:

O título, que provocara discussões, havia sido sugestão de Oswald de Andrade. Menotti Del Picchia esclareceu, de forma irreverente, quando de sua aparição: “É uma buzina literária, fonfonando, nas avenidas ruidosas da Arte Nova, o advento da falange galharda dos ‘avanguardistas’”. Mas foi Aracy Amaral quem apresentou a melhor explicação: “*Klaxon*, como se sabe, era a denominação da buzina localizada na parte exterior dos automóveis, e tinha um som todo peculiar. Era bem o símbolo de uma época. *Klaxon*: a palavra vê-se repetida em poemas de Cendrars, como em versos da *Pauliceia desvairada*, sinônimo de dinamismo e progresso (AMARAL, 1968; MORAES, 2011; PICCHIA, 1922 apud ANDRADE, 2014, p.12).

Assim, a revista *Klaxon: Mensário de Arte Moderna* torna-se um marco, bem como se faz porta-voz dos ideais do modernismo ao incitar mudanças sociais, políticas e culturais na época. Publicada a partir de maio de 1922, encerra suas atividades em janeiro de 1923, depois de um percurso de

propagação das produções e ideais modernistas, que habitualmente agitavam os grupos literários e provocavam polêmicas. Seu conteúdo era composto por noticiário, ensaio, prosa, poesia, imagens, sempre em consonância com as renovações no campo das artes. Declarava-se “internacionalista” e, como tal, além das publicações em português, abrigava também conteúdos em francês, italiano e espanhol. Sobre a importância de *Klaxon* para o modernismo brasileiro, diz o estudioso Jorge Schwartz:

Das diversas revistas modernistas que proliferam no Brasil dos anos 1920, *Klaxon* sem dúvida é plasticamente a mais audaciosa, a mais renovadora e a mais criativa, não só por sua belíssima diagramação, que lembra técnicas da Bauhaus, como pelas modernas ilustrações de Brecheret e Di Cavalcanti. [...] A revista traz artigos e poemas de autores franceses, italianos e espanhóis, todos em suas línguas originais; e, além disso, poemas de Manuel Bandeira e Serge Milliet (que assinava assim na época) compostos em francês. Estes últimos são ainda influenciados por uma certa estética simbolista. Mas na revista predomina o tom futurista (“KLAXON não é futurista. KLAXON é klaxista”) e um desejo de abolir o passado para viver o presente, o moderno. Essa ânsia de atualidade leva os redatores a afirmarem que *Klaxon* “quer representar a época de 1920”, numa espécie de glorificação da sincronia. (SCHWARTZ, www.bbm.usp.br/node/75).

Essa inovação do projeto gráfico pode ser demonstrada, também, no número inaugural de *Klaxon*, em um anúncio de página inteira da marca de chocolate Lacta:

Figura 33 - Peça publicitária elaborada por Guilherme de Almeida para a revista *Klaxon*.

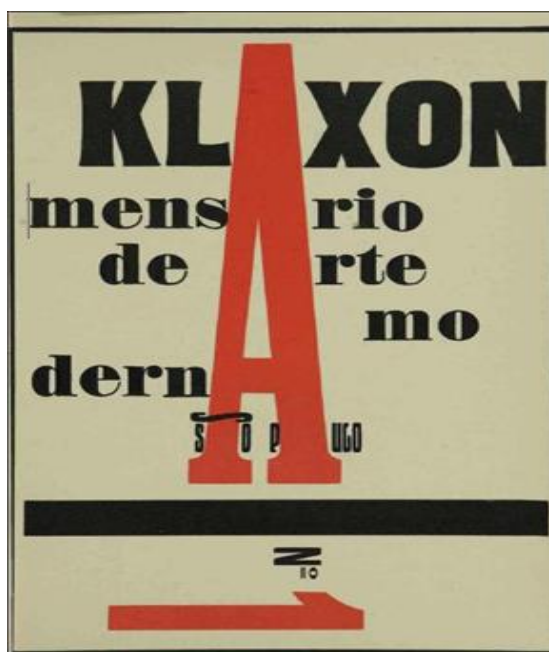


Klaxon: Mensário de arte moderna – Edição fac similar, 2014.

A mensagem - coma Lacta - se apresenta a partir de duas palavras. A primeira de forma direta: coma, coma, coma... (a mesma ação, com a mesma grafia), os diversos produtos da Lacta (com seus diferentes caracteres e disposições impressos em vermelho).

Percebemos, a partir da estética do anúncio acima e da capa de *Klaxon*, um design Futurista que se afasta do padrão horizontal/vertical e investe em uma composição não linear e dinâmica, por meio de composições fotogravadas a partir de colagens de letras e palavras.

Figura 34 - Capa do primeiro exemplar da revista *Klaxon* elaborada por Guilherme de Almeida.



Klaxon: Mensário de arte moderna – Edição fac similar, 2014.

Como podemos observar, há uma enorme e longilínea letra A na cor vermelha, que preenche quase todo o comprimento vertical da capa e contrasta com os demais caracteres em preto, em uma inovação tipográfica que foi conservada pelos números subsequentes, nos quais a letra A recebia diferentes colorações. A capa da revista anuncia, por meio de seu efeito visual, o interesse pela técnica e o propósito de ruptura com os padrões editoriais estabelecidos. Mário da Silva Brito comenta a audácia editorial da publicação pelo testemunho de seu próprio criador, o poeta Guilherme de Almeida: “[...]”

compusemos a capa com o imenso A que serviria para todos os 'as' dos dizeres". Além disso, segundo Gênese Andrade:

O projeto gráfico é igualmente impactante: o título da revista em caixa-baixa no cabeçalho inferior faz um contraponto com os numerais enormes no cabeçalho superior, ambos em preto, indicativos da numeração das páginas – algo muito ousado até para os dias de hoje. (ANDRADE, 2014, P. 17).

Figura 35 - Página da revista *Klaxon*.



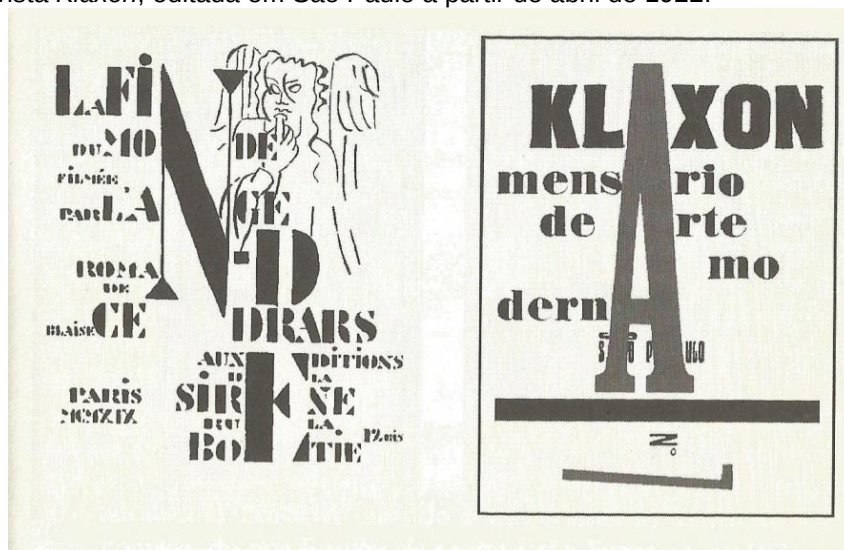
Klaxon: Mensário de arte moderna – Edição fac similar, 2014.

A revista caracteriza-se pela inovação e podemos relacionar a sua diagramação com a técnica usada pelo Construtivismo russo, chamando a atenção para a sua forma não convencional e dinâmica, com posição deslocada dos textos e fontes maiores para os destaques. A diagramação subverte a linearidade da escrita tradicional, articulando-a com a distribuição das palavras no branco da página. Além disso, a publicação incorpora as contribuições das artes plásticas e visuais, as linhas melódicas da música e a linguagem cinematográfica.

Ainda refletindo sobre o arrojado projeto gráfico da revista, contamos com o depoimento de Aracy Amaral, que relata a admiração que o grupo tinha pelo trabalho do poeta Blaise Cendrars:

Sérgio Buarque de Holanda testemunha o quanto Cendrars era apreciado nos meios intelectuais paulistas na época da Semana de Arte Moderna. Conta-nos ter levado à redação de *Klaxon*, (...) o último livro chegado de Cendrars, *La fin du monde filmée par l'ange Notre Dame*, ilustrado em cores por Léger. Estava então em preparo o primeiro número da revista *Klaxon*, (...). Passando de mão em mão, foi especialmente admirada no livro a concepção gráfica de sua capa, ou seja, a utilização por Léger da letra "N", em destaque visual, para a disposição de seu título longo, de uma forma nova, "cubista", ou "futurista", na terminologia brasileira da época, e fizeram uma adaptação dessa ideia para a capa de *Klaxon*. (AMARAL, 1997, p.22).

Figura 36 – À esquerda, capa do livro de Blaise Cendrars, *La fin du monde filmée par l'ange Notre Dame*, 1919, concebida pelo autor e realizada por Fernand Léger. À direita, capa da revista *Klaxon*, editada em São Paulo a partir de abril de 1922.



Fonte: *Blaise Cendrars no Brasil e os modernistas*, 1997.

Percebemos, assim, por meio da análise dos trabalhos aqui apresentados, traços das vanguardas europeias inseridas no contexto da Semana de Arte Moderna no Brasil. A peculiar personalidade artística de Oswald de Andrade se destaca neste período, indicando a mudança de rumo que já vinha se configurando em sua obra. O livro-objeto *Pau Brasil* deriva deste ambiente de ebulição de novas perspectivas para o conceito de livro neste diálogo interartes, que vai da pintura às colagens, do cinema à fotografia, assim como às novas técnicas de impressão.

Capítulo 3 – Oswald de Andrade e o livro-objeto *Pau Brasil*

Este capítulo pretende analisar o livro-objeto *Pau Brasil*, bem como o intenso diálogo estético que se estabelece entre os poemas do autor Oswald de Andrade e as “iluminuras” de Tarsila do Amaral, como determinamos nomear os desenhos da artista para a referida obra.

Como ponto de partida, temos a fundamentação do movimento modernista brasileiro orientado para uma renovação estética por meio da ruptura com a tradição. Desta forma, o livro *Pau Brasil* representa um marco neste momento da literatura brasileira, que aqui será analisado à luz da interlocução com a arte de Tarsila do Amaral que, por um expressivo período, permaneceu em sintonia com o trabalho artístico do escritor, estabelecendo, desta maneira, significativa conexão entre o texto poético e a pintura com base em princípios estéticos inovadores.

A presente análise literária não pode se furtar à referência de Haroldo de Campos, que assim descreveu o trabalho de Oswald de Andrade:

A poesia de Oswald de Andrade põe um novo conceito de livro. Seus poemas dificilmente se prestam a uma seleção sob o critério da peça antológica. Funcionam como poemas em série. Como partes menores de um bloco maior: o livro. (CAMPOS, 1972, p. 34).

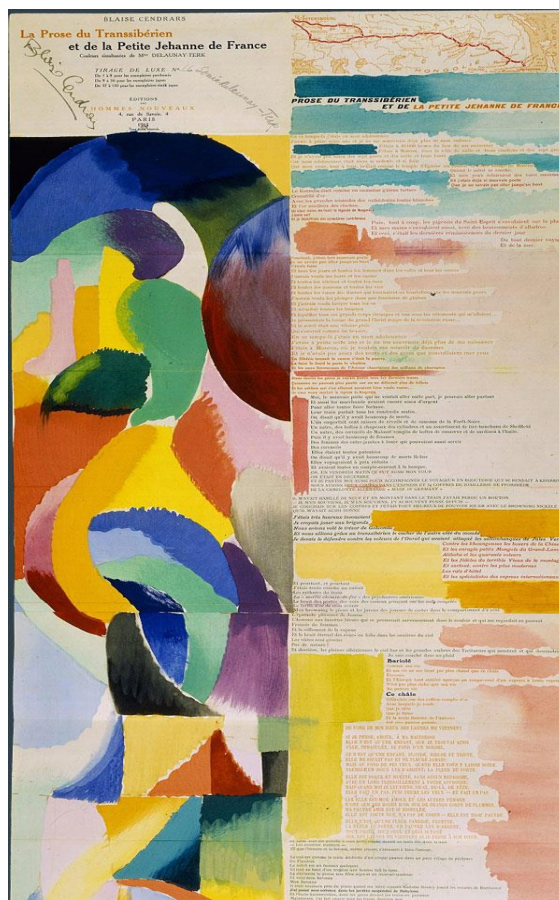
Com essa colocação de Campos, retomamos a questão que move este estudo: o livro *Pau Brasil* enquanto livro-objeto envolvido na relação intrínseca com as vanguardas, bem como as relações artísticas e culturais do autor. Desta forma, iniciaremos ao citar a amizade e a intensa parceria artística que se estabeleceu entre Oswald de Andrade, Tarsila do Amaral e Blaise Cendrars.

De acordo com a pesquisadora Aracy Amaral, Oswald de Andrade conhecia Cendrars através de sua obra que chegava ao Brasil antes mesmo da Semana de 22. (AMARAL, 1997, p. 21). O poeta Blaise Cendrars é visto por parte da crítica brasileira como o influenciador da reviravolta nacionalista do Modernismo Brasileiro; Aracy Amaral afirma que:

Chegamos, assim, a investigações que nos levaram a constatar ser o poeta suíço-francês profundamente conhecido e estudado pelos modernistas muito antes da Semana, através de suas publicações chegadas às principais livrarias de São Paulo e Rio, tendo mesmo influenciado, confessadamente, Manuel Bandeira, Mário de Andrade, [...], e, evidentemente, na fase de redescoberta do Brasil, Oswald de Andrade em sua obra e manifesto *Pau Brasil* redigidos em 1924. Entretanto, não se creia que essa influência não haja sido recíproca: ao contrário. Liam-se mutualmente poemas de Cendrars e Oswald, em sua época, de maior intimidade intelectual, ou seja, em todo decorrer de 1924, e Cendrars admirou e acompanhou de perto a criação dos poemas de *Pau Brasil*. (AMARAL, 1997, p.15).

Gostaríamos de destacar uma relevante obra do poeta para a reflexão acerca do livro-objeto. Em 1913, Blaise Cendrars lançou o poema ilustrado pela pintora Sonia Delaunay-Terk, *La Prose du Transsibérien et de la petite Jehanne de France*. Com o seu formato original, bem como com a fusão entre a poesia e as artes plásticas, este se tornou um marco na história do livro moderno.

Figura 37 - *La Prose du Transsibérien et de la petite Jehanne de France*



Fonte: <http://artmuseum.princeton.edu/art/exhibitions/1913-modernism/objects/81249>

Este “texto verbo-visual”, como o denomina Marjorie Perloff, foi elaborado em uma única folha de papel, que se desdobrava em vinte e dois painéis, com a extensão de mais de dois metros. Completando o ritmo do poema, Delaunay-Terk intercala a sua pintura com o texto do poeta, impresso em diferentes fontes. Apresenta-se, assim, uma visão global e simultânea do poema e da página que o integra, em que as diversas fontes tipográficas, a disposição dos versos, as imagens e as cores são importantes componentes estéticos e significativos da obra. Como afirma Apollinaire: “Blaise Cendrars e Mme Delaunay-Terk produziram uma experiência única em simultaneidade, escrita em cores contrastantes a fim de levar o olho a ler, de um só golpe de vista, o conjunto do poema” [...]. (APOLLINAIRE, 1914 apud PELOFF, 1993, p. 41).

Em função da estreita relação de Cendrars com Oswald e Tarsila, bem como da importância de seus experimentos interartes que contaminam a proposta do livro-objeto *Pau Brasil*, destacamos sua obra *La Fin du monde*, de 1919, com as “iluminuras” de Fernand Léger:

Como Rouault, Fernand Léger tinha experiência com vitrais. Este é o segundo dos muitos livros que ele ilustrou e foi incluído aqui, por mesclar, no século vinte, itens visuais e tipográficos. As “ilustrações” combinam tanto características cubistas como dadaístas e os recursos são produzidos coloridos por *stencil*. *O Fim do Mundo* é um produto típico da *avant-garde* literária e artística de 1919, e é uma tentativa inteligente de transmitir uma sensação do ritmo acelerado da vida moderna “americanizada” através de analogias literárias com a recém-técnica desenvolvida do cinema.
(<http://www.indiana.edu/~liblilly/etexts/beyond/>, 2013; tradução nossa).

Este livro teve destaque em uma importante exposição intitulada: *Beyond Illustration: The Livre D'artiste in the twentieth*, que ocorreu na *Lilly Library* da Universidade de Indiana em Bloomington-USA.

Nesta exposição, a curadoria da instituição promoveu uma relevante pesquisa com o intuito de destacar obras que seriam precursoras dos livros vanguardistas da modernidade, elencando entre eles a obra de Cendrars: *La Fin du monde*.

Figura 38 - Páginas do livro de Blaise Cendrars: *La Fin du monde*, 1919.



Fonte: http://cdm.reed.edu/cdm4/artbooks/cendrars_leger.php

O texto foi originalmente concebido por Blaise Cendrars para ser o roteiro de um filme, porém, com a impossibilidade de financiamento para a produção, *La Fin du monde* foi publicado como um romance. A história é uma sátira em que Deus, sob o disfarce de um empresário americano que fuma charutos, promove uma guerra apocalíptica na Terra como entretenimento para o Deus Marte. Léger produz a parte artística da obra, essencial para criar a progressão cinematográfica do texto. Em meio às suas ilustrações, Léger inclui fragmentos do texto de Cendrars mesclados com um intenso colorido e blocos de letras. Inspirado por seu amor pelas placas de rua e pelos títulos do cinema mudo, suas composições transformam as páginas do livro e criam uma simulação de imagens, proporcionando movimento, como em um filme.

De certa forma, a obra e as características artísticas de Léger se fizeram presentes também na arte modernista brasileira, pois Tarsila do Amaral frequentou o seu *atelier* em 1923 e manteve contato com o artista e sua esposa por muito tempo, absorvendo tendências do seu estilo.

Após um ruidoso período provocado pela Semana de Arte Moderna de 1922, Oswald de Andrade viaja para Paris em 1923, acompanhado de Tarsila do Amaral e, neste mesmo ano, conhece Blaise Cendrars, entre outros expoentes da vanguarda europeia.

Cendrars se encanta com a agilidade intelectual de Oswald de Andrade, com o fascínio da beleza suave de Tarsila. Apresenta-os imediatamente a artistas que seriam fundamentais para a formação “moderna” da artista brasileira. [...] Tarsila passa a frequentar as aulas de Gleizes [...] por alguns considerado como um cubista “conservador”. [...] Depois de frequentar o ateliê de Gleizes, o contato amigo com Fernand Léger, tão próximo a Cendrars, e de quem Tarsila absorve o reducionismo que caracteriza, tanto do ponto de vista compositivo como cromático, seus estudos de nus desse ano de 1923, antecedendo *A Negra* e *Caipirinha*. (AMARAL, 1997, p. 12).

Neste mesmo ano, Oswald de Andrade apresenta Cendrars a Paulo Prado e, desde então, estabelece-se uma amizade entre os dois que, de acordo com Alexandre Eulálio, “até a data da sua morte permanecerá ligado a ele por sincera amizade” (2001, p. 86). Oswald de Andrade sugere a visita de Blaise Cendrars ao Brasil e, embora fossem amigos, é Sérgio Milliet quem transmite o convite feito por Paulo Prado, pois este temia constranger o poeta suíço. Desta maneira, dá-se, na década de 20, o encontro histórico entre Cendrars e os modernistas brasileiros, que repercutirá respectivamente na literatura e na cultura brasileiras. Em 1924, Blaise Cendrars começa a escrever *Feuilles de Route* a bordo do navio *Le Formose*, rumo ao Brasil. Aracy Amaral reflete que:

Sua vinda ao Brasil em 1924 é um marco, no sentido em que dá início à redescoberta do Brasil pelos modernistas. À visão já orientada de Tarsila e Oswald em Paris em 1923, lúcidos em relação à importância de nossa tradição no sentido de brasilidade nela contida – a pintora por sua formação dentro de um ambiente típico rural brasileiro, o escritor, fruto da mesma tradição de nossos meios urbanos da época –, segue-se a re-visitação do Brasil, quase com os olhos estrangeiros amantes do exótico do europeu que os “guiava”, Cendrars, no caso, no Carnaval do Rio, ou na histórica viagem a Minas de 1924. (AMARAL, 1997, p. 16).

Blaise Cendrars defendia o reconhecimento da estética primitivista, um dos princípios de inovação da vanguarda europeia, que, somada à sua atração pelo exótico, resultou na aceitação e decorrente aproveitamento artístico do

que era comum e tradicional da cultura brasileira, apontados, até aquele momento, como indícios de subdesenvolvimento e atraso. A partir disso, alguns críticos e escritores afirmam que Cendrars influenciou artistas brasileiros, inclusive na valorização da figura do negro, por meio deste significativo convívio com a arte brasileira. O contrário, porém, não deixa de ser verdadeiro e Cendrars se deixa “paubrasilizar”, como aponta Haroldo de Campos:

Se é inegável que Cendrars exerceu ponderável influência sobre Oswald e Mário (e por trás, tanto do suíço, como dos brasileiros, estavam os manifestos e premonitórias descobertas do futurismo italiano), não parece menos certo, quanto à introdução do espírito e da temática “Pau Brasil” em poemas de *Feuilles de route* (a primeira parte desse livro, *Le Formose*, foi publicada em dezembro de 1924; em março do mesmo ano saía o manifesto poético de Oswald), ter havido uma evidente permutação dessa influência. E é Cendrars, desta vez, quem se deixa “paubrasilizar”, sob o fascínio do autor do *Miramar*. (CAMPOS, 1990, p.31).

Não podemos deixar de assinalar, ainda, a importância da viagem do grupo modernista, em 1924, para o Rio de Janeiro, onde passaram o carnaval, e para Minas Gerais no período da Semana Santa. Foi no decorrer do percurso que Oswald e Cendrars criaram vários dos poemas que compõem os dois livros, bem como foi neste período que Tarsila elaborou uma extensa coleção de esboços que deram origem aos seus futuros quadros usados como “ilustrações – iluminuras” nos livros de Cendrars e Andrade. Amaral afirma que:

É a própria Tarsila quem depôs: “Íamos num grupo à descoberta do Brasil, Dona Olivia Guedes Penteado à frente, com a sua sensibilidade, o seu encanto, o seu prestígio social, o seu apoio aos artistas modernos. Blaise Cendrars, Oswald de Andrade, Mário de Andrade, Godofredo da Silva Telles, René Thiollier, Oswald de Andrade Filho, então menino, e eu”. (AMARAL, 2003, p.152).

Praticamente, toda a produção de Tarsila deste período apresenta um processo de abasileiramento na temática de suas obras. Os desenhos realizados no decorrer da viagem a Minas Gerais ilustraram o livro que Cendrars compôs durante as viagens da França ao Brasil, assim como pelo interior do Brasil.

O *Manifesto da Poesia Pau Brasil* foi lançado logo após a viagem a Minas pelo *Correio da Manhã*, jornal do Rio de Janeiro. Este “desdobramento

do Modernismo” procurou apresentar, com uma postura político-cultural, o desejo de renovação da linguagem por intermédio do estudo das tradições nacionais.

Segundo o crítico Antonio Candido em *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária* (2006), os elementos primitivos faziam parte da cultura brasileira, o que tornava o Brasil um campo fértil para as vanguardas, muito mais do que a Europa. Candido também afirma que:

O Modernismo rompe com este estado de coisas. As nossas deficiências, supostas ou reais, são reinterpretadas como superioridades. A filosofia cósmica e superficial, que alguns adotaram certo momento nas pegadas de Graça Aranha, atribui um significado construtivo, heroico, ao cadinho de raças e culturas localizado numa natureza áspera. Não se precisaria mais dizer e escrever, como no tempo de Bilac ou do conde Afonso Celso, que tudo é aqui belo e risonho: acentuam-se a rudeza, os perigos, os obstáculos da natureza tropical. O mulato e o negro são definitivamente incorporados como temas de estudo, inspiração, exemplo. O primitivismo é agora fonte de beleza e não mais empecilho à elaboração da cultura. Isso, na literatura, na pintura, na música, nas ciências do homem. (CANDIDO, 2006, p. 126).

O livro *Feuilles de route* merece destaque por ser o primeiro que Cendrars escreve sobre o Brasil, uma vez que retrata a viagem do poeta ao país, em 1924.

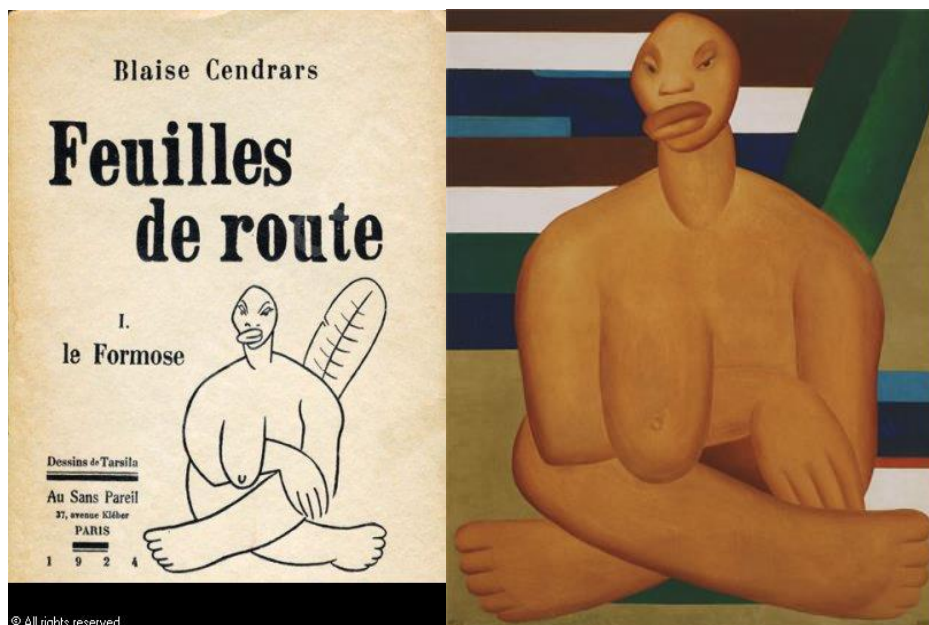
A sua primeira edição foi realizada pela editora parisiense *Au Sans Pareil*, em 6 de dezembro de 1924, e apresenta somente a primeira parte – *Formose*. Assim como em *Pau Brasil*, o livro é ilustrado por Tarsila do Amaral e contém desenhos originais realizados pela pintora. De acordo com Alexandre Eulalio:

Cendrars escolhera oito desenhos para ilustrar *Feuilles de Route*: o esboço de *A Negra*, para a capa, “Casario, mar e montanha”, “Paisagem com estrada e igreja”, “Igreja de N. Sra Do Ó”, “Ilhas”, “Ilhas com barquinho”, *Serra da Mantiqueira-Rio Paraíba*, “Locomotiva” (os títulos entre aspas são atribuídos). (EULALIO, 2001, p.113).

A capa, feita em 1924, é baseada no quadro *A Negra*, de 1923. As ilustrações foram elaboradas em outras circunstâncias, e não com o propósito de compor o diário poético de Cendrars. Já para *Pau Brasil*, Tarsila desenvolveu os desenhos especialmente para o livro.

E não só Tarsila é estimulada pela presença e pelo entusiasmo de Cendrars – que já lhe pede desenhos para ilustrar um livro de “versos dele para ser publicado em Paris”, que seria *Feuilles de route: I. Le Formose* sobre sua viagem da França a São Paulo –, mas também Oswald, que traz, inspirados no Rio de Janeiro, os primeiros poemas para *Pau-brasil*. (AMARAL, 2003, p. 149).

Figura 39 - Capa do livro *Feuilles de route*, Tarsila do Amaral, 1924 e quadro *A Negra*, Tarsila do Amaral, 1923, respectivamente.

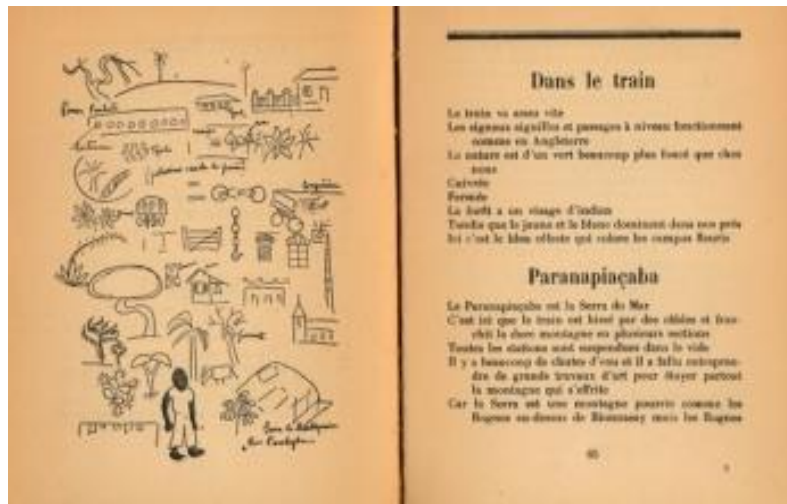


Fontes: *A aventura brasileira de Blaise Cendrars*, 2001 e <http://www.mac.usp.br/mac/templates/projetos/seculox/modulo2/modernismo/artistas/tarsila/obras.htm>, respectivamente.

Porém, as ilustrações não são o único ponto em comum entre as obras *Feuilles de route* e *Pau Brasil*: podemos relacionar o uso de citações históricas como conteúdo poético, a aplicação de práticas de escrita inovadoras como os poemas curtos, a técnica de colagem, a ironia, e por fim, o primitivismo que, para Blaise Cendrars, estava intimamente relacionado ao exótico das culturas primitivas, enquanto que para Oswald era a singularidade da cultura brasileira capaz de se apropriar das

vanguardas internacionais. Dessa forma, criou-se um novo produto poético, entre nacional e internacional, capaz de exportação, como dirá Oswald no *Manifesto da Poesia Pau Brasil*: daí que “o primitivismo que na França aparecia como exotismo era para nós, no Brasil, primitivismo mesmo.” (ANDRADE apud CAMPOS, 1990, p. 31).

Figura 40 - Páginas do interior do livro *Feuilles de route*.



Fonte: <http://www.giraud-badin.com/fr/auction/product/87/29644/diapo/>

Esta estreita relação entre Oswald de Andrade, Tarsila do Amaral e Blaise Cendrars tem como resultado os poemas ilustrados por Tarsila para a primeira parte de *Feuilles de route*, as “iluminuras” feitas para o livro *Pau Brasil* e, por fim, os seis poemas que Cendrars escreve a respeito de São Paulo para compor o catálogo da exposição da pintora em Paris, em 1926. Considerando a profícua interlocução travada entre os três artistas, Oswald dedica a ele *Pau Brasil*: “A Blaise Cendrars por ocasião da descoberta do Brasil”.

3.1. *Pau Brasil* e a pluralidade das relações interartísticas

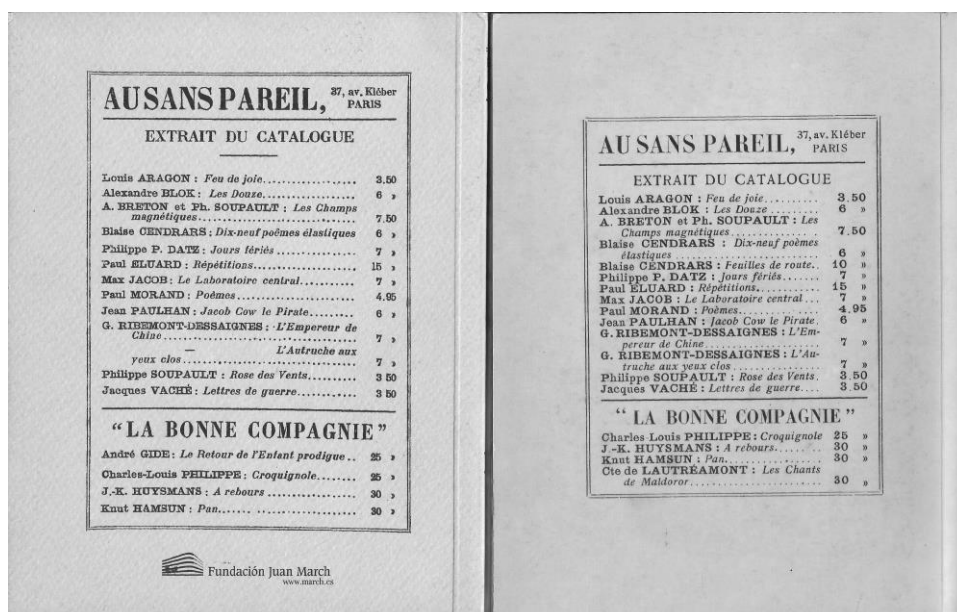
Na época do lançamento de *Pau Brasil*, na década de 1920, os livros eram trabalhados em conjunto com artistas plásticos e denominados como “livros ilustrados”. De acordo com Yone Soares de Lima, em sua obra *A ilustração na produção literária de São Paulo na década de vinte*:

Um dos fatores que não só sugere como também define a presença da ilustração na brochura, é o próprio gênero da literatura; e pela especificidade de sua natureza, uns mais do que os outros, se predispõem ao maior entrosamento com a imagem visual – ou imagem gráfica. Analisando as brochuras ilustradas sob este prisma, chamaram nossa atenção alguns aspectos que nos pareceram fundamentais, [...] a evidente predominância da ilustração nas edições de poesia, sobre os demais gêneros literários, principalmente no interior do livro; regra geral, as publicações desta natureza proporcionam ao ilustrador maior liberdade para suas interpretações artísticas [...]. (LIMA, 1985, p. 107-109).

Pau Brasil está cercado por um conjunto de elementos diversos que funcionam como indícios do novo conceito do livro-objeto: a capa, o título, os prefácios, a dedicatória, o poema-pórtico “Escapulário”, além do coro de vozes da “Falação” e a “colagem” de trechos do “Manifesto da Poesia Pau Brasil”.

Provavelmente, por uma questão de padronização da Editora *Au Sans Pareil*, *Pau Brasil* foi originalmente publicado com dimensões menores do que as utilizadas hoje pelo mercado editorial, mas bastante comuns na época - 13 cm x 16,5 cm. De formato retangular, possuía exatamente as mesmas proporções de *Feuilles de route* e, exceto a citação do título de três novas obras, apresentava, na quarta capa, a mesma diagramação, assim como o mesmo conteúdo:

Figura 41 - Quarta capa de: *Feuilles de route* e *Pau Brasil*, respectivamente.



Fonte: *Feuilles de route*, 2009 e *Pau Brasil*, 2003, edições fac similares.

A obra apresenta uma visão moderna sobre todos os componentes da diagramação: os espaços em branco das páginas dão o devido destaque para a visualização dos poemas e/ou das imagens, além da utilização de fontes tipográficas diversas em uma mesma página, bem como a localização dos títulos dos poemas que, sem um local fixo, criam movimento na disposição gráfica e possibilitam novos percursos de leitura.

O livro-objeto *Pau Brasil* é composto por dez conjuntos, considerando-se também a primeira parte que, mesmo sem título, conta com os prefácios, a ilustração de Tarsila, a dedicatória, o poema “Escapulário”, além de “Falação”. As demais seções são assim nomeadas: “História do Brasil”, “Poemas da Colonização”, “São Martinho”, “RP1”, “Carnaval”, “Secretário dos Amantes”, “Postes da Light”, “Roteiro das Minas” e “Loyde Brasileiro”.

A obra empregou uma linguagem visual inovadora, as ilustrações compostas por meio do traço moderno e solto de Tarsila agregam ao projeto uma renovação estética em consonância com as produções vanguardistas europeias, em especial as formas geometrizadas de Lèger e os experimentos pós-cubistas do purismo.

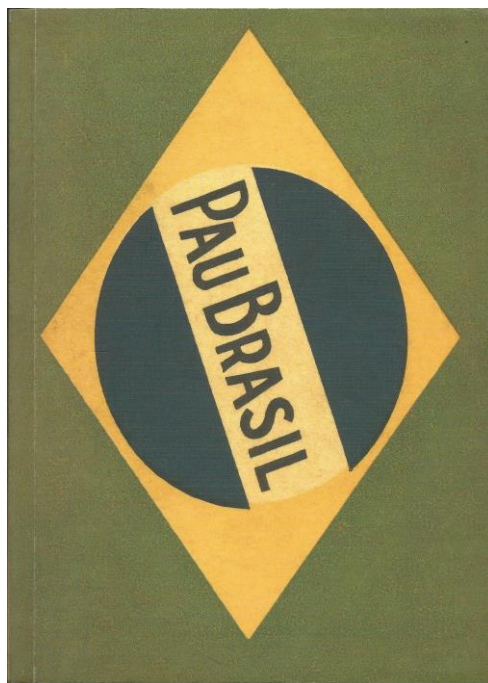
Desta maneira, a estreita relação que se instaura entre a poética *Pau Brasil* e a fase da pintura de Tarsila, que recebe o mesmo nome, não se dá ao acaso. O mergulho na matéria nacional apresenta-se tanto na temática, como na forma de criação estética da referida obra.

O jogo paródico da capa

Entrar neste livro-objeto é manipular e não apenas ver a capa, que funciona como uma seta indicativa do que vamos encontrar neste irreverente livro de poemas. A bandeira do Brasil passa de símbolo nacional para uma alternância com sua outra face, não simbólica, mas desmascaradora de um padrão que será revertido pelo avesso: “Pau Brasil” no lugar de “Ordem e Progresso”. Ao fazer uso de um símbolo da expropriação colonial, é lançado

este projeto poético e de livro, que não perde de vista o aspecto lúdico (em uma sutil analogia com o imaginário do brinquedo), unido à história e à crítica.

Figura 42 - Capa do livro *Pau Brasil*.



Fonte: *Pau Brasil*, 2003, edição fac similar.

Tarsila do Amaral cria para o livro *Pau Brasil*, de Oswald de Andrade, umas das mais interessantes capas da época, inovando em conceito, síntese e interlocução com o texto. Ao apropriar-se de elementos como o retângulo verde, o losango amarelo e o círculo azul, a artista subverte as características visuais da bandeira brasileira e, conseqüentemente, o sentido da leitura, ao alterar a sua posição da horizontal para a vertical.

A capa condensa, em uma única imagem, o conceito do livro e, à semelhança de um *ready-made*, desloca a função habitual de "símbolo da Pátria" para outro espaço, o poético, no qual, simultaneamente, faz crítica à exploração e importação de modelos estrangeiros, mesmo em termos literários, e recria um novo sentido de poesia atenta "ao que é e ao que não é nosso" em um jogo de apropriação antropofágica. Poesia de exportação, como diz no *Manifesto da Poesia Pau Brasil*.

Aliás, está inserida, no próprio título do livro, a inovadora proposta do autor em reestruturar a poesia brasileira por meio do nome que representa a madeira vermelha batizada de “pau-brasil”, produto genuinamente nacional, e, dessa maneira, transforma a expropriação e a cópia em invenção de um híbrido entre o nacional e o internacional.

Essa sintonia entre a arte de Tarsila e o projeto oswaldiano de “Poesia Pau Brasil” corrobora o sentido de livro-objeto, no qual a capa também implica no projeto gráfico de um “corpo” que permeia todo o conteúdo do livro, o envolve em um abraço afetivo e crítico, conforme o estudioso Alan Powers aponta: “A capa, sem dúvida, cumpre um papel no processo de envolvimento físico com o livro, pois, embora não se possa olhá-la enquanto se lê, ela o define como objeto a ser apanhado, deixado de lado e talvez conservado ao longo do tempo. (2008, p. 6-7).

Décio Pignatari discute o trabalho de Tarsila para a capa, relacionando-o ao da *pop art*:

[...] prepara o caminho de uma nova arte crítica, de uma arte semântica, de uma arte-linguagem, que busca, uma vez mais, como “Dada”, fazer estalar os limites da arte, expulsar a arte da arte – *pop art*. Uma arte antídoto, uma arte de símbolos contra símbolos: símbolos arrancados de seu contexto, copiados e/ou arremedados, que, justapostos, criticam os seus próprios referentes, isto é, não os objetos em si designados, mas os símbolos que esses mesmos objetos representam no contexto social. Esta a originalidade da *pop art*. Produz objetos-símbolos únicos que se referem a objetos-símbolos de massa. A *pop art* é uma contra figura e repõe em questão o problema do significado das formas e da forma dos significados. É uma irrupção primitiva sob o terreno onde se busca o sentido da arte na era da automação. Encontra notáveis e profundas identidades com a arte pau-brasil e a antropofagia, de Oswald de Andrade, nosso grande pop-artista. Examinem-se: a capa da primeira edição da *Poesia Pau Brasil* – uma bandeira brasileira, sem mais nada – e a obra *EFCB* de Tarsila do Amaral, ambas de 1924. (PIGNATARI, 2002, p.129).

A capa de *Pau Brasil* se constitui como um dos projetos mais ousados para a época e lança o conceito de máxima da síntese artística, o que lhe confere destaque estético, visual e gráfico.

O crítico de arte Sérgio Milliet, em um texto intitulado “Uma Exposição Retrospectiva” para o catálogo da exposição *Tarsila 1918-1950*, no MAM-SP, em 1950, chega a afirmar, aliás, que a imagem pictórica constitui o núcleo da poesia Pau Brasil:

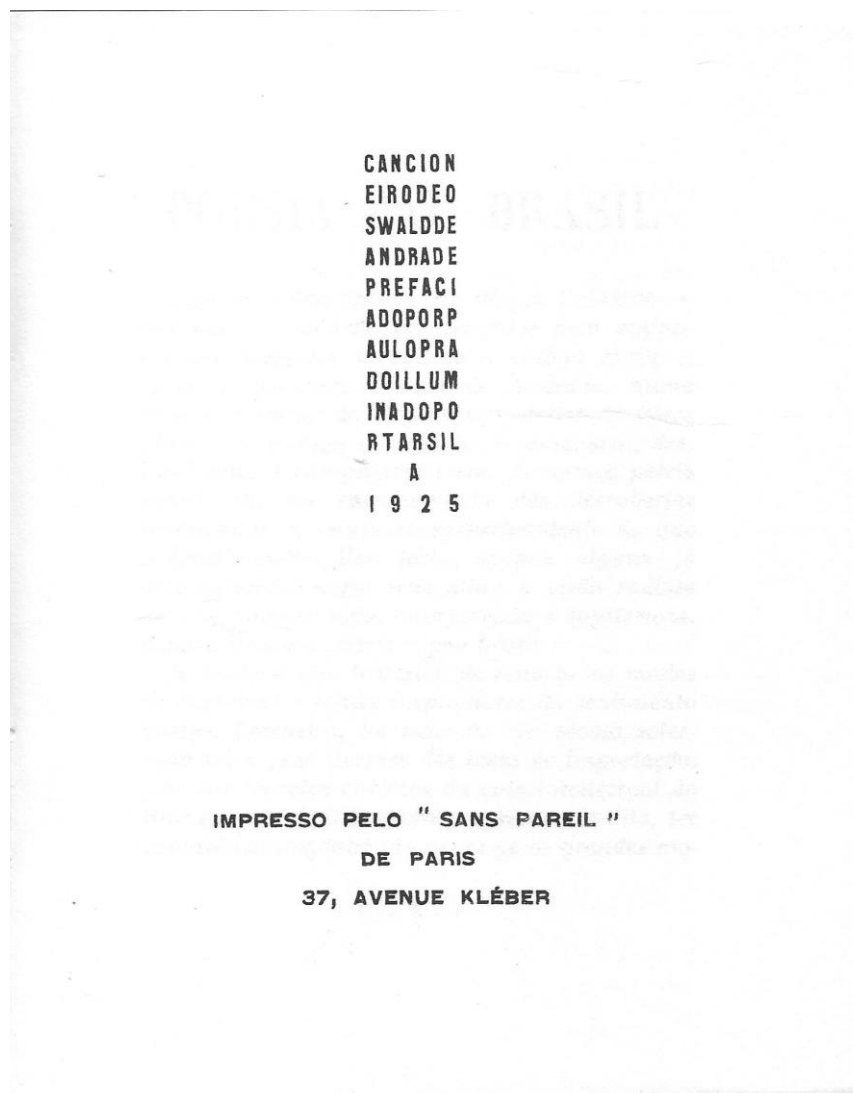
Pintura limpa, sobretudo, sem medo de cânones convencionais. Liberdade e sinceridade, uma certa estilização que a adaptava à época moderna. Era a pintura pau-brasil, embora não arvorasse ainda o rótulo inventado posteriormente por Oswald de Andrade. Nessas cores puras, nas linhas simples, na captação sintética de uma realidade brasileira sentimental e ingênua, de que se haviam envergonhado antes os artistas de nosso País, estavam os meios de expressão da mensagem nacionalista de Tarsila. O fundo dessa mensagem a literatura de Oswald o revelaria. Mas ninguém o definiu melhor do que Paulo Prado ao prefaciá-la *Pau-brasil*: ‘a nova poesia não será nem pintura, nem escultura, nem romance. Simplesmente poesia com P grande, brotando do solo natal, inconscientemente. Como uma planta’. [...] Não seria pintura, mas nasceria da sugestão de uma pictórica... (MILLIET, 1950, apud AMARAL, 2003, p. 455).

Apresentação: o cancionero- iluminura

Na parte central da folha de rosto, o livro é alvo de uma irreverente apresentação, que, conforme diz Maria Augusta Fonseca:

[...] nessa composição gráfica, que as dez primeiras linhas foram, de propósito, arranjadas por um número exato de caracteres do alfabeto (sete), em ostensiva relação paródica – as palavras em desalinho, porém metrificadas, compõem uma estrofe em que dez de suas doze linhas têm a marca do “redondilho”. [...] Com o uso de tal artifício, Oswald nos remete a certos exercícios poéticos do arcadismo praticados no Brasil setecentista das Academias. O enquadramento cerebrino desta apresentação brincalhona, também de feição vanguardista, antecipa propósitos da obra – leitura da atualidade e releitura crítica do passado literário, tendo o humor como tom dominante. (FONSECA, 2003, p. 122).

Figura 43 - Cancioneiro de Oswald de Andrade.



Fonte: *Pau Brasil*, 2003, edição fac similar.

(e/ou no encadeamento da linha prosaica: “Cancioneiro de Oswald de Andrade prefaciado por Paulo Prado iluminado por Tarsila 1925”)

Na referida página, se estabelece um campo de tensões, pois há letras, possíveis termos, encadeamentos e significados a serem explorados. Em função do diferenciado ordenamento espacial, sem desprezo aos elementos que estão lá para serem lidos, obtêm-se um “poema-iluminura” singular.

Como um objeto-totem, um bloco textual salta da página em uma estranha língua que desestabiliza o código da língua portuguesa, criada por meio da união de palavras que se condensam em um corpo único, entre o corte da linha-verso e sua continuidade na linha seguinte. Entre poema e prosa, a

figura do *enjambement*³ se destaca: é instaurado um movimento duplo entre a interrupção do corte do verso (a verticalidade) e a sua continuidade na linha seguinte (horizontalidade /prosa). Este limiar entre poema e prosa é justamente o que este livro de poemas vai oferecer ao leitor, questionando as fronteiras entre os gêneros, assim como o faz com a imagem-iluminura e não ilustrativa e com o próprio conceito de livro: um corpo vivo e objetual para ser alvo de jogo, combinações inusitadas e permutações.

Yone Soares de Lima declara que, na década de vinte, as páginas de rosto apresentavam um aspecto convencional, mantendo uma função informativa, porém, em *Pau Brasil*,

[...] Rompendo com esta sistemática, a poesia *Pau Brasil* trouxe para sua página de rosto, uma estrutura gráfica absolutamente inédita: centralizada ao alto da folha, uma coluna formada de letras miúdas e equidistantes, agrupa alguns dados sobre a obra, paradoxalmente de difícil leitura. (LIMA, 1985, p. 109).

O subtítulo “Cancioneiro”, por sua vez, reporta-se a antigos padrões poéticos, os quais o autor elege para compor a sua obra, porém, em uma atitude de crítica e inversão paródica, já que este cancioneiro foge à tradição do gênero.

O Prefácio de Paulo Prado

Ao elaborar o prefácio do “Cancioneiro de Oswald de Andrade”, Paulo Prado inaugura o momento de reflexão a respeito da poesia *Pau Brasil* e, de acordo com Haroldo de Campos:

[...] Paulo Prado, [...] definiu a “poesia pau-brasil” como o “ovo de Colombo” e a saudou como “o primeiro esforço organizado para a

³ De acordo com Giorgio Agamben: “O enjambement exhibe uma não coincidência e uma desconexão entre o elemento métrico e o elemento sintático, entre o ritmo sonoro e o sentido, como se, contrariamente a um preconceito muito generalizado, que vê nela o lugar de um encontro, de uma perfeita consonância entre som e sentido, a poesia vivesse, pelo contrário, apenas da sua íntima discórdia.” [...] “O enjambement traz, assim, à luz o andamento originário, nem poético, nem prosaico, mas, por assim dizer, bustrofédico da poesia, o essencial hibridismo de todo discurso humano. [...] A versura, que, embora não referenciada nos tratados de métrica, constitui o cerne do verso (e cuja manifestação é o enjambement), é um gesto ambíguo que se orienta ao mesmo tempo para duas direções opostas, para trás (verso) e para diante (prosa).” (2012, p. 31).

libertação do verso brasileiro”, pôs o dedo no nervo do problema. Não porque o ensaísta paulista via nela “a reabilitação do nosso falar quotidiano, *sermo plebeius* que o pedantismo dos gramáticos tem querido eliminar da língua escrita”, mas, para além, disso, porque ela pressentia algo de muito mais fundamental por seu alcance: “Esperemos também que a poesia ‘pau-brasil’ extermine de vez um dos grandes males da raça – o mal da eloquência balofa e roçante. Nesta época apressada de rápidas realizações a tendência é toda para a expressão rude e nua da sensação e do sentimento, numa sinceridade total e sintética. *Le poète japonais / Essuie son couteau: / Cette fois l'éloquence est morte*, diz o haikai japonês, na sua concisão lapidar. Grande dia esse para as letras brasileiras. Obter, em comprimidos, minutos de poesia”. (CAMPOS, 1990, p. 10).

Paulo Prado faz menção à “concisão lapidar” do haikai, em função do ideal da informalidade, do registro direto das sensações, por se apresentar como forma adequada ao tempo rápido do presente, bem como a semelhança entre a máxima brevidade do poema japonês com as experimentações estéticas das vanguardas.

De acordo com o crítico, a síntese e concisão da poesia Pau Brasil foi a maneira encontrada para se eliminar “a praga da literatice que assolava a cultura nacional”, e, como afirmava Oswald, para se opor ao “intelectualismo falsificado e postiço”.

Em meio ao discurso grandiloquente e pomposo da tradição poética brasileira, Paulo Prado antevia, nessa obra, o real programa de uma poesia para os tempos modernos como proposta de alteração da ordem vigente. De acordo com o escritor, a vida moderna não se ajustava mais à rigidez do soneto; da mesma forma, as clássicas palavras portuguesas não seriam apropriadas para expressá-la,

Encaixar na rigidez de um soneto todo o baralhamento da vida moderna é absurdo e ridículo. Descrever com palavras laboriosamente extraídas dos clássicos portugueses e desentranhadas dos velhos dicionários, o pluralismo cinemático de nossa época, é um anacronismo chocante, [...]. (PRADO, 1925, p. 7-8).

A proposta inserida em *Pau Brasil* viria anunciar o caráter nacional que romperia com os laços instituídos com o continente europeu, inaugurando uma nova poética, pois,

Já tardava essa tentativa de renovar os modos de expressão e fontes inspiradoras do sentimento poético brasileiro, há mais de um século soterrado sob o peso livresco das ideias de importação. Um dos aspectos curiosos da vida intelectual do Brasil é esse da literatura propriamente dita, ter evoluído acompanhando de longe os grandes movimentos da arte e do pensamento europeus, enquanto a poesia se imobilizou no tomismo dos modelos clássicos e românticos, repetindo com enfadonha monotonia, as mesmas rimas, metáforas, ritos e alegorias. (PRADO, 1925, p. 5-6).

O escritor Alexandre Eulalio destaca a orientação de Paulo Prado, no que diz respeito ao aprofundamento acerca da história colonial, para o grupo modernista. Este se empenhou na recapitulação desse período inicial da constituição do país.

Era Paulo Prado quem velava sobre a História, quem fazia ler aos amigos moços as crônicas e os documentos coloniais, muitas vezes comparáveis pelo mordente da escrita a algumas das melhores sínteses e elipses dos poetas da vanguarda. 1925 é, portanto ano divisor de águas: data [...] do provocante primitivismo da poesia Pau Brasil [...].(EULALIO, 2001, p. 30).

A poesia Pau Brasil simbolizou um marco na época, Oswald concretiza os conceitos expostos em seu manifesto ao constatar a existência no país de um cenário cultural ainda a ser explorado. Em seu prefácio, Prado reflete a respeito da descoberta oswaldiana:

Oswald de Andrade, numa viagem a Paris, do alto de um ateliê da Place Clichy – umbigo do mundo – descobriu, deslumbrado, a sua própria terra. A volta à pátria confirmou, no encantamento das descobertas manuelinas, a revelação surpreendente de que o Brasil existia. Este fato, de que alguns já desconfiavam, abriu seus olhos à visão radiosa de um mundo novo, inexplorado e misterioso. Estava criada a poesia “pau-brasil”. (PRADO, 1925, p. 5).

Em sua viagem à Europa, Oswald de Andrade visualiza um Brasil para o qual nunca olhou. Os conceitos absorvidos no exterior suscitaram novas perspectivas do que seria uma arte nacional, oriunda das raízes de seu povo, uma arte contemporânea estabelecida no âmbito de um país em desenvolvimento, embasada na identidade de uma nação, composta por diferentes costumes, raças e religiões. Nos poemas *ready-made* que compõem o livro, Oswald de Andrade apropria-se da história, inscrevendo-a no texto poético que assume outra dimensão de redescoberta do Brasil, como Paulo

Prado destaca:

A poesia “pau-brasil” é, entre nós, o primeiro esforço organizado para a libertação do verso brasileiro. Na mocidade culta e ardente de nossos dias, já outros iniciaram, com escândalo e sucesso, a campanha de liberdade e de arte pura e viva, que é a condição indispensável para a existência de uma literatura nacional. Um período de construção criadora sucede agora as lutas da época de destruição revolucionária, “as palavras em liberdade”. (PRADO, 1925, p. 8).

Ilustração de Tarsila e dedicatória

A primeira “iluminura”, como denominamos as ilustrações de Tarsila, que antecede os poemas do livro *Pau Brasil*, está disposta na página anterior à da dedicatória e tem uma similaridade com o rosto da ilustração que estampa a capa de *Feuilles de route*. No entanto, na estética de *Pau Brasil*, a possível *Negra* é evidenciada em uma versão estilizada:

Figura 44 - “Iluminura” de Tarsila do Amaral para o livro *Pau Brasil* de 1925 e dedicatória.



Fonte: *Pau Brasil*, 2003, edição fac similar.

O jogo plástico, que alterna rosto/vaso de flores ou até mesmo um abacaxi representando uma fruta tropical, reduz-se, no entanto, ao fazer do exotismo dos traços da negra uma marca distintiva fixada nos enormes lábios, que trazem à lembrança a tela *A Negra*, de 1923. Se compararmos com o jogo lúdico-crítico da capa, a diferença é muito grande, pois nela atinge-se o grau máximo de síntese, que é o equivalente visual de *Pau Brasil* na integração entre poesia, história e política.

A dedicatória, presente apenas na primeira edição de *Pau Brasil*, suscita diversas interpretações. Na data de publicação da obra, esta frase poderia se referir tanto à presença de Oswald na França, quanto às orientações vanguardistas de Cendrars – que permitiram ao autor “ver com os olhos livres” – bem como à viagem que o grupo modernista fez ao Rio de Janeiro e ao interior de Minas Gerais, o que possibilitou ao poeta Cendrars e ao grupo de brasileiros que o acompanhavam uma maior compreensão sobre a cultura do país.

Oswald já havia citado Cendrars em seu *Manifesto da Poesia Pau Brasil*, - “Uma sugestão de Blaise Cendrars: – Tendes as locomotivas cheias, ides partir” -, assim como o poeta francês havia dedicado *Feuilles de route* aos amigos brasileiros, entre os quais Oswald de Andrade. A “descoberta do Brasil”, à qual Oswald se refere, implica nesse novo olhar para a cultura e para as artes do Brasil como princípio condutor das seções do livro sob a perspectiva da paródia.

Escapulário

Nesta oração reinventada, subverte-se o sagrado do “escapulário”, símbolo católico de devoção e proteção, pelo cotidiano, pátria desta nova poesia nascente, como oferta diária deste “doce pão”, ao mesmo tempo em que os símbolos sagrados são deslocados de sua função habitual em um sutil jogo paródico:

Escapulario

No Pão de Assucar
De Cada Dia
Dae-nos Senhor
A Poesia
De Cada Dia

Ao parodiar uma oração da liturgia católica, o *Pai Nosso: O pão nosso/De cada dia/Nos dai hoje*, Oswald se apropria do texto religioso para iniciar a sequência poética da obra, que adquire uma atmosfera de subversão, tanto do objeto sagrado – o escapulário – quanto da oração católica, além da possível alusão à “invocação” própria da tradição épica, em seu apelo às musas como protetoras do poeta em sua atividade criadora.

Falação

Tal qual um coro de vozes recortadas e reformuladas a partir do *Manifesto da Poesia Pau Brasil*, publicado em 1924 no jornal *O Correio da Manhã*, neste texto-manifesto definem-se as linhas mestras do projeto poético de *Pau Brasil*. Apresenta-se como uma introdução da obra e contém informações relevantes da história, contraposição de dados políticos, econômicos e sociais, bem como costumes e riquezas nacionais. Este poema em prosa diverge do primeiro, não só pela redução do texto, mas também por acrescentar novas palavras e frases ao *Manifesto da Poesia Pau Brasil*. Além disso, destaca-se das demais composições do livro tanto pela sua construção como pela sua extensão. A disposição nas páginas, os intervalos e os mais de sessenta sinais de pontuação, inexistentes no restante da obra, caracterizam esta prosa poética. Assim, de posse do texto do manifesto, em composição com novos significados, o autor compõe um mosaico que revela a identidade deste livro-objeto e que prepara o leitor para o complexo exercício de viagem em torno da história e da cultura brasileira.

Damos destaque ao título “Falação”, que remete diretamente a uma das características marcantes do trabalho de Oswald, que é a presença da oralidade – “A língua sem arcaísmos, sem erudição. Natural e neológica. A contribuição milionária de todos os erros. Como falamos. Como somos”. (ANDRADE, 1924 apud FONSECA, 2008, p. 60).

Falação ⁴

*O Cabralismo. A civilização dos donatários.
A Querência e a Exportação.
O Carnaval. O Sertão e a Favela. Pau-Brasil.
Bárbaro e nosso.*

*A formação étnica rica. A riqueza vegetal. O
minério. A cozinha. O vatapá, o ouro e a dança.*

*Toda a história da Penetração e a história
comercial da América. Pau-Brasil.*

*Contra a fatalidade do primeiro branco aportado
e dominando diplomaticamente as selvas
selvagens. Citando Virgílio para tupiniquins.
O bacharel.
País de dores anônimas. De doutores anônimos.
Sociedade de naufragos eruditos.*

*Donde a nunca exportação de poesia. A poesia
emaranhada na cultura. Nos cipós das
metrificações.*

*Século vinte. Um estouro nos aprendimentos.
Os homens que sabiam tudo se deformaram
Como babéis de borracha. Rebentaram de
enciclopedismo.*

*A poesia para os poetas. Alegria da ignorância
que descobre. Pedr'Álvares.*

*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 palmilhação dos climas.

*A língua sem arcaísmos. Sem erudição.
Natural e neológica. A contribuição milionária
de todos os erros.*

⁴ Nesta prosa poética, destacamos em itálico as palavras apropriadas por Oswald de Andrade do *Manifesto da Poesia Pau Brasil*.

*Passara-se do naturalismo à piogravura
doméstica e à kodak excursionista.
Todas as meninas prendadas. Virtuoses de
piano de manivela.
As procissões saíram do bojo das fábricas.
Foi preciso desmanchar. 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 a argúcia naturalista, a síntese. Contra
a cópia, a invenção e a surpresa.*

Uma perspectiva de outra ordem *que a visual*.
O correspondente ao *milagre* físico em arte.
Estrelas *fechadas* nos negativos fotográficos.

E a sábia preguiça solar, A reza. A energia
silenciosa. A hospitalidade.

Bárbaros, pitorescos e crédulos. Pau-Brasil. A
floresta e a escola. A cozinha, o minério e a
dança. A vegetação. Pau-Brasil.

A insígnia do “paubrasilismo” se faz presente nesta prosa-poema que antecipa a estrutura temática da obra e retrata a nova estética literária proposta pelo autor. O livro-objeto *Pau Brasil* rompe com a conceituação clássica do livro, bem como “Falação” rompe de forma crítica com a tradição literária e propõe a criação de um discurso polifônico e polivocal a fim de materializar, neste livro-objeto, o corpo de uma cultura híbrida e mestiça.

3.2. Os “poemas-iluminuras”

A partir desse diálogo interartes, iniciado na seção de entrada, projetamos ampliá-lo para as demais seções do livro, tendo em vista os cruzamentos mais significativos entre os poemas e as imagens.

Observa-se, no livro, todo um percurso projetado no cruzamento entre as viagens de Oswald e o projeto poético Pau Brasil, que se materializa no *Manifesto da Poesia Pau Brasil* e no livro-objeto *Pau Brasil*, alicerçados,

ambos, na direção de uma linguagem dessacralizadora de quaisquer “modelos colonizadores” sejam eles da cultura, da língua, ou da literatura brasileira. Nessa arquitetura, a apropriação “antropofágica” é o procedimento chave, isto é, uma operação de colagem-montagem, própria das vanguardas artísticas, que implica selecionar, recortar, deslocar, colar, combinar, recriar. Nos poemas selecionados, dentre as nove seções do livro, será esse o procedimento que buscaremos analisar nas variadas formas em que se manifesta, tanto nos poemas de Oswald quanto nos desenhos-iluminuras de Tarsila.

A segunda seção de *Pau Brasil* – “História do Brasil” – é precedida pelo desenho de Tarsila:

Figura 45 - Ilustração de Tarsila para a seção *História do Brasil*.



Fonte: *Pau Brasil*, 2003, edição fac similar.

O desenho, que é simultaneamente geométrico e primitivo, subverte o sentido histórico do local em que as caravelas de Cabral chegaram às terras brasileiras – o Monte Pascoal, na Bahia – e o substitui pelo Pão de Açúcar, trazendo à memória a invocação do “Escapulário”, que anuncia outro tipo de descoberta: a da poesia “de cada dia”, fruto da percepção poética dos fatos e não da idealização por versos grandiloquentes. É a ênfase, pela imagem, da poesia “pau-brasil” como a descoberta de um verdadeiro “ovo de Colombo”, à qual se refere Paulo Prado no prefácio do livro.

Recortar, deslocar, colar e recriar, procedimentos configuradores da capa, também estão presentes nesta “iluminura” de Tarsila, embora com uma diferença fundamental: enquanto avulta na capa o caráter dadaísta e objetual de um *ready-made*, feito a partir de fragmentos de símbolos destituídos de seu significado original e redimensionados, pela inversão paródica, em novo conceito de livro e de poesia; no desenho-iluminura da seção “História do Brasil” essa contundência crítica está reduzida, embora não deixe de “iluminar” um significativo desvio engendrador de uma “nova história” pela simples substituição do monte Pascoal pelo Pão de Açúcar da poesia “pau-brasil”. Como título da seção, “História do Brasil” projeta, desta forma, outra história feita pela operação poética de desconstrução-reconstrução a partir de recortes de textos canônicos da historiografia colonial, também considerados os primeiros documentos escritos sobre o Brasil, com uma finalidade que Paulo Prado explicita no seu “Prefácio”: o de exposição dos materiais – os próprios textos objetos da apropriação metalinguística, inclusive em sua fisicalidade tipográfica que é preservada – o exotismo de nossos primeiros intérpretes.

Este método está presente em toda a seção e afirma-se como o princípio chave que pode ser percebido e disseminado pelo livro todo, embora nem sempre com o intuito de promover a inversão paródica. Haroldo de Campos, em seu texto crítico “Uma poética da radicalidade”, e Décio Pignatari, em “Marco zero de Andrade”, ressaltam a importância deste procedimento no projeto poético de *Pau Brasil* do autor, observando que este não era apenas um processo destrutivo de subversão da tradição – característica das vanguardas – mas também um recurso de construção e estabelecimento de uma nova atitude por meio da devoração crítica.

A seção é composta por 23 poemas, todos encabeçados pelos nomes dos autores dos textos que constituem a história colonial brasileira. O primeiro deles, como não poderia deixar de ser, é o texto fundador: a Carta de *Pero Vaz Caminha* ao rei de Portugal expondo a sua visão de uma terra, de seus habitantes e de uma cultura desconhecida:

PERO VAZ CAMINHA

A descoberta

Seguimos nosso caminho por este mar de longo
Até a oitava da Paschoa
Topamos aves
E houve vista de terra

Os selvagens

Mostraram-lhes uma gallinha
Quasi haviam medo della
E não queriam pôr a mão
E depois a tomaram como espantados

Primeiro chà

Depois de dansarem
Diogo Dias
Fez o salto real

— 25 —

As meninas da gare

Eram tres ou quatro moças bem moças e bem
gentis
Com cabellos mui pretos pelas espadoas
E suas vergonhas tão altas et tão saradinhas
Que de nós as muito bem olharmos
Não tínhamos nenhuma vergonha

Os recortes selecionados da Carta de Caminha já implicam uma intenção de “devoração” crítico-anthropofágica, tal qual Oswald proporá depois no “Manifesto Antropófago” de 1928:

E assim seguimos nosso caminho, por este mar de longo, até que terça-feira das Oitavas de Páscoa, que foram 21 dias de abril, topamos alguns sinais de terra, estando da dita Ilha — segundo os pilotos diziam, obra de 660 ou 670 léguas — os quais eram muita quantidade de ervas compridas, a que os mareantes chamam botelho, e assim mesmo outras a que dão o nome de rabo-de-asno. E quarta-feira seguinte, pela manhã, topamos aves a que chamam furabuchos. Neste mesmo dia, a horas de véspera, houve vista de terra!

[...] Mostraram-lhes uma galinha; quase tiveram medo dela, e não lhe queriam pôr a mão. Depois lhe pegaram, mas como espantados.

[...]

Passou-se então para a outra banda do rio *Diogo Dias*, que fora almoxarife de Sacavém, o qual é homem gracioso e de prazer. E levou consigo um gaitero nosso com sua gaita. E meteu-se a dançar com eles, tomando-os pelas mãos; e eles folgavam e riam e andavam com ele muito bem ao som da gaita. *Depois de dançarem* fez ali muitas voltas ligeiras, andando no chão, e *salto real*, de que se eles espantavam e riam e folgavam muito.
([https://pt.wikisource.org/wiki/Carta_a_El_Rei_D._Manuel_\(ortografia_atualizada\)](https://pt.wikisource.org/wiki/Carta_a_El_Rei_D._Manuel_(ortografia_atualizada)), acesso em 28/05/2016.) (Grifo nosso).

A nova configuração poética desconstrói o texto de partida por meio de quatro cenas, ao modo de tomadas cinematográficas – “A descoberta”, “Os selvagens”, “Primeiro chá” e “As meninas da gare” – que focalizam o confronto entre duas culturas diferentes: a do civilizado europeu e a dos habitantes da terra, tidos por “selvagens” pelo estrangeiro que os estigmatiza como exóticos e “primitivos” frente ao padrão de referência do civilizado. Afinal, quem são os verdadeiros selvagens é o que o título do segundo poema parece inquirir.

Assim também o sentido de “descoberta” na carta de Caminha não é o mesmo daquele que dá título à primeira cena do poema, ou seja, “descoberta” como “des cobrir”, isto é, expor o que estava oculto no discurso do colonizador europeu, na estreiteza de sua visão de mundo, tal qual “Falação” aponta na primeira seção do livro: “Contra a fatalidade do primeiro branco aportado e dominando diplomaticamente as selvas”.

O mesmo ocorre na intervenção crítico-paródica dos títulos “Primeiro chá” e “As meninas da gare”, colocando em confronto o sentido do “hábito do chá” como forma polida e cerimoniosa do civilizado europeu em meio à pantomima criada pelo almoxarife Diogo Dias.

“Primeiro chá” pode fazer alusão, também, ao primeiro contato mais íntimo dos portugueses com os índios e o termo “salto real” vem carregado de duplo sentido, em uma provável menção à relação física entre os colonizadores e os nativos.

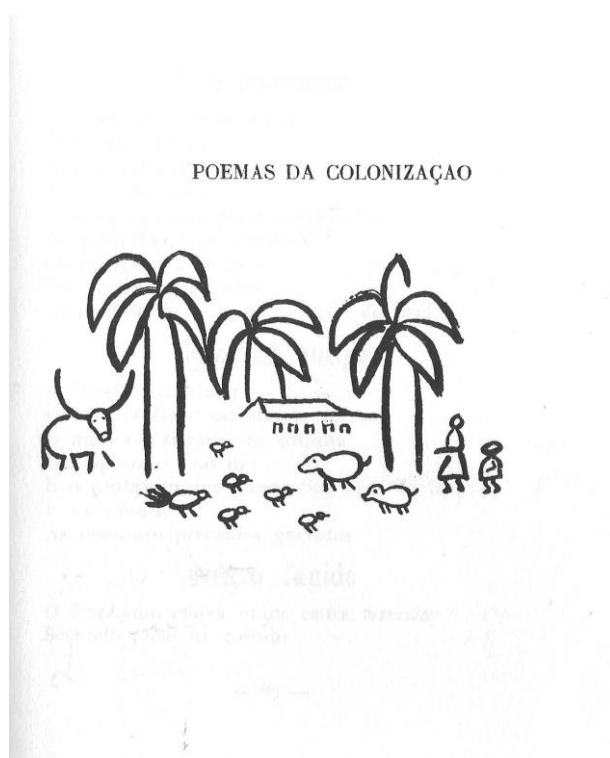
Já em “As meninas da gare” há a interpretação própria do civilizado, que vê na nudez das índias o convite à violação sexual, como prostitutas nas estações de trem (a gare).

Assim, poderíamos dizer que na seção “História do Brasil” configura-se um verdadeiro “ready-made linguístico”, como define Haroldo de Campos:

[...] os poemas de abertura do *Pau-Brasil*, verdadeiros desvendamentos da espontaneidade inventiva da linguagem dos primeiros cronistas e relatores das terras e gentes do Brasil, onde, por mero expediente de recorte e remontagem, textos de Pero Vaz Caminha, de Gandavo, de Claude d'Abbeville, de Frei Vicente do Salvador, etc., se convertem em cápsulas de poesia viva, dotadas de alta voltagem lírica ou saboroso tempero irônico. (CAMPOS, 1972, p. 25).

Na abertura da seção “Poemas da colonização”, temos a “iluminura” de Tarsila do Amaral.

Figura 46 – “Poemas da colonização”



Fonte: *Pau Brasil*, 2003, edição fac similar.

Os animais em primeiro plano dividem o espaço com duas figuras humanas e algumas palmeiras, e, completando a paisagem ao fundo, há uma casa de fazenda. Ao subverter as proporções, a pintora exclui a profundidade, fugindo da representação naturalista, para dar lugar às linhas do desenho, que sugere as figuras com um mínimo de traços. A figura estilizada do touro, que bem representa a marca de uma tradição rural brasileira em suas diferentes

festas populares (boi bumbá, bumba meu boi, etc.), traz com ela o diálogo com a série de touros em outras telas de Tarsila do Amaral, como *Paisagem com Touro*, de 1925 e *Touro na Floresta*, de 1928:

Figura 47 - *Touro na Floresta*, 1928, óleo s/tela.



Fonte: <http://tarsiladoamaral.com.br/obras/antropofagica-1928-1930/>

Figura 48 - *Paisagem com Touro*, 1925; óleo s/tela

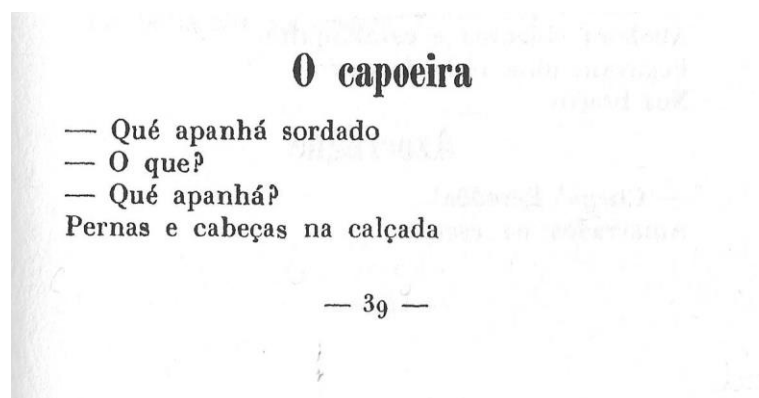


Fonte: <http://www.robortomarinho.com.br/vida/arte-e-cultura/obras-de-arte/tarsila-do-amaral.htm>

Se é possível perceber nessas imagens a geometrização, cada vez mais evidenciada, e o vínculo com as técnicas cubistas, é visível, também, a incorporação dos motivos, cores e paisagens brasileiras em uma atitude de

“devoração crítica” própria de uma visualidade “pau-brasil”, distante da cópia e da representação naturalista, conforme o *Manifesto da Poesia Pau Brasil* anunciava: “O trabalho contra o detalhe naturalista - pela síntese; contra a morbidez romântica - pelo equilíbrio geômetra e pelo acabamento técnico; contra a cópia, pela invenção e pela surpresa [...] Um quadro são linhas e cores”. (ANDRADE apud FONSECA, 2008, p. 58). (destaques nossos.)

Assim como o sentido de “colonização” é interpretado no desenho de Tarsila por uma visualidade que investe na invenção e na síntese, revertendo a “cópia” de modelos, sejam os da tradição da pintura acadêmica brasileira, sejam os das vanguardas europeias, nos poemas é também o modelo de composição poética parnasiana ou simbolista que será contestado e revirado pelo avesso na busca de uma poesia *nos fatos*, mas *fatos estéticos*, como o *Manifesto da Poesia Pau Brasil* afirma, e nela o sentido de “colonização” se faz também, poeticamente, na exposição dos materiais linguísticos, como ocorre em “O capoeira”:



Adotando uma sintaxe feita por recorte, colagem e montagem, o poema materializa o jogo da capoeira por meio do confronto da fala do negro (o *capoeira*) e do branco (o *sordado*). A cena se desenvolve em quatro enquadramentos: no primeiro, o desafio do capoeirista ao soldado; no segundo, o espanto da autoridade; no terceiro, o novo enfrentamento do capoeirista; no quarto, a luta configurada pela intersecção entre pernas, cabeças e calçada, em uma composição cubista. É no coloquialismo da “fala brasileira” que se dá a inversão de papéis, com o dominado desafiando o dominador. A ação é rápida

e com cortes tão precisos que se assemelha a tomadas cinematográficas. Eis aí o que Haroldo de Campos define como *ready-made* linguístico, feito pela apropriação de materiais da fala cotidiana e não literária, cujo deslocamento para um contexto poético provoca o questionamento: “isto é poesia?”. Abala-se o conceito de poesia, sem versos e contaminada pela prosa, pela imagética cubista e pelo cinema, em um só corpo em movimento de luta e resistência contra “a poesia dos bacharéis”, traçando um verdadeiro jogo de “capoeira” com os padrões da tradição literária brasileira. Poesia de invenção e exportação e não de cópia e importação. Melhor seria dizer: um poema da descolonização.

Para Haroldo de Campos, Oswald de Andrade inaugurou, em nossa literatura, a apropriação dos procedimentos cinematográficos com o intento de compor imagens descontinuas, simultâneas e fragmentadas:

[...] a ideia de uma técnica cinematográfica envolve necessariamente a de montagem de fragmentos, a prosa experimental do Oswald dos anos 20, com a sua sistemática ruptura do discursivo, com a sua estrutura fraseológica, sincopada e facetada em planos díspares, que se cortam e se confrontam, se interpenetram e se desdobram não numa sequência linear, mas como partes móveis de um grande ideograma crítico satírico [...] esta prosa participa intimamente da sintaxe analógica do cinema, pelo menos de um cinema entendido à maneira einsteiniana (CAMPOS In: ANDRADE, 2004, p. 54).

Em “Relicário”, outro poema da seção “Poemas da colonização”, Oswald cria sua poesia de exportação por meio da devoração crítica de um personagem da história do império português no Brasil – o *Conde d’Eu* – príncipe consorte por seu casamento com a Princesa Isabel, filha de D. Pedro II:

Relicario

No baile da Corte
Foi o Conde d’Eu quem disse
Pra Dona Bemvinda
Que farinha de Suruhy
Pinga de Paraty
Fumo de Baependy
E’ comê bebê pitá e cahi

É também por meio da apropriação da língua oral e de termos de raiz indígena e africana justapostos no discurso poético – que, inclusive, mantém a rima e a estrutura de versos –, que a descolonização se faz, tanto da figura histórica quanto do conceito de poesia na tradição literária brasileira.

Desta forma, a inserção de elementos da fala brasileira, com “a contribuição milionária de todos os erros” e da cultura popular, acaba por contaminar aquele que representa a nobreza imperial do português, que cai por terra literalmente, quando, por fim, o nobre francês se curva perante os produtos nacionais. O efeito dessa queda que, tal como em “O capoeira”, reverte o colonizador em colonizado, provoca o riso crítico e paródico nesse *ready-made* linguístico-poético potencializado, ainda mais, pelo título - “Relicário”-: uma relíquia da história nacional que se esfacela e se dessacraliza.

A queda do *Conde d’Eu* nesse baile-capoeira não deixa de ser um gesto simbólico de luta e resistência a modelos de colonização cultural e literária por meio de um “poema antropófago” com acentuado poder de síntese e surpresa.

“São Martinho” é a terceira seção de *Pau Brasil*. Nesta, o autor apresenta a cultura cafeeira do interior do país, o surgimento dos centros urbanos e os elementos que caracterizaram o início da modernização, como a origem das estradas de ferro. Essa nova formação do cenário do país servirá de inspiração para a apropriação de aspectos distintos de nossa cultura que serão inseridos na poesia oswaldiana como “fatos estéticos”, nos quais tanto a herança rural e bucólica como a dinâmica dos centros urbanos traçam um interessante paralelo entre as duas realidades da década de 20, de um país a ser redescoberto.

A ilustração de Tarsila para esta seção retrata a fazenda “São Martinho”, que pertencia a Paulo Prado. A semelhança entre o desenho e a foto é notável, como podemos observar:

Figura 49 - Foto da Fazenda São Martinho e o desenho *São Martinho*, de Tarsila.



Fazenda São Martinho, município de Sertãozinho (SP). [PP.] Casa-grande italianizante da fazenda na qual o Conselheiro Prado havia plantado, até 1924, três milhões de pés de café.

São Martinho tornou-se para Cendrars (que aí se hospedou algumas vezes) o protótipo da grande propriedade da terra roxa.

O livro de visitantes da fazenda regista, em 28/3/1926, o autógrafo do escritor.

58



Fonte: *A aventura brasileira de Blaise Cendrars*, 2001 e *Pau Brasil*, 2003, edição fac similar.

Tarsila elabora mais uma cena rural para o livro, no entanto, nesse caso há uma modificação dos componentes que fazem parte da imagem. Ao contrário da ilustração de “Poemas da colonização”, nesta há um destaque para a sede da fazenda, em relação aos coqueiros e aos animais que compõem a cena, bem como a exclusão da figura humana. Observamos que em “São Martinho” a ilustração de Tarsila se afastou da proposta de uma pintura “pau-brasil” por ser mais naturalista e fiel à realidade.

Ao contrário dessa interpretação imagética, o poema “Bucólica” investe na construção de uma paisagem não representativa, que é aquilo que sugere ser, isto é, um corpo multifacetado criado por palavras-imagens em um movimento entrecortado:

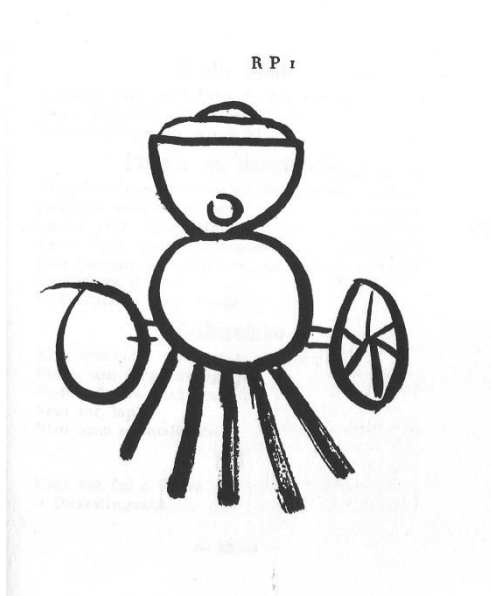
Bucolica

Agora vamos correr o pomar antigo
 Bicos aereos de patos selvagens
 Tetas verdes entre folhas
 E uma passarinhada nos vaia
 Num tamarindo
 Que decola para o anil
 Arvores sentadas
 Quitandas vivas de laranjas maduras
 Vespas

Como afirma em seu *Manifesto da Poesia Pau Brasil*, neste poema o autor dissolve a cena naturalista de uma paisagem bucólica por outra construída poeticamente por imagens que justapõem o natural e o artificial, o rural e o urbano, como em “bicos aéreos”, “que decola para o anil”, além da intersecção de planos em uma sintaxe que agrega elementos diferentes como em “tetas verdes entre folhas”, lembrando uma montagem cubista.

A seção “RP1”, por sua vez, principia com a imagem estilizada de um trem observado de frente:

Figura 50 – RP1



Fonte: *Pau Brasil*, 2003, edição fac similar.

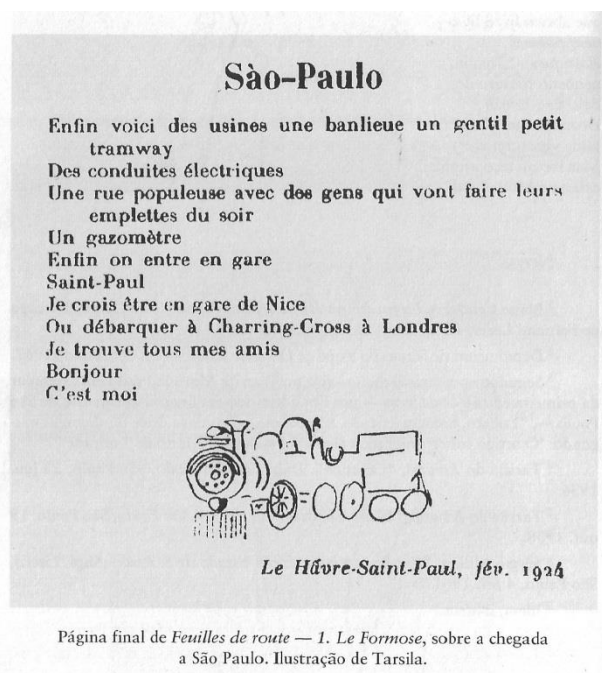
À primeira vista, o desenho também se parece com uma figura primitiva com braços laterais, por meio de traços simples, essencialmente círculos e linhas retas. Sem dúvida, uma autêntica visualidade “pau-brasil”, avessa à representação naturalista de cópia, para investir em uma composição ingênua, abstrata e não representativa, como o *Manifesto Pau Brasil* prenuncia:

Houve um fenômeno de democratização estética nas cinco partes sábias do mundo. Instituíra-se o naturalismo. Copiar. Quadros de carneiros que não fosse lá mesmo, não prestava. A interpretação no dicionário oral das Escolas de Belas Artes queria dizer reproduzir igualzinho...[...]

Uma nova perspectiva. A outra, a de Paolo Ucello criou o naturalismo de apogeu. Era uma ilusão ótica. Os objetos distantes não diminuía. 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.* (ANDRADE apud FONSECA, 2008, p. 60-61).

A proposta desta ilustração difere muito da criada para encerrar a obra de Cendrars, *Feuilles de route*: uma “Maria Fumaça” com traços simples, que pode também ser contemplada na lateral, porém mais figurativa e sem a radicalidade anti-naturalista do desenho de abertura de “RP1”, que, pela síntese construtiva, corresponde aos poemas da seção.

Figura 51 – São-Paulo



Fonte: *Pau Brasil*, 2003, edição fac similar.

O título “RP1” é a abreviação de *Rápido Paulista 1*, o trem noturno que, naquela época, ligava as cidades de São Paulo ao Rio de Janeiro.

No livro-objeto *Pau Brasil*, o trem, da mesma forma que em *Feuilles de route*, reporta a temática da viagem como abertura de novas frentes para o projeto estético exposto no manifesto oswaldiano: “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”. (ANDRADE apud FONSECA, 2008, p. 59). A máquina moderna representa o movimento, o transporte que *divide o Brasil como um meridiano*, conforme o poema “Noturno”, que abre a seção anterior, “São Martinho”.

Se as fazendas de café, como a de São Martinho, e o advento das ferrovias marcam o cenário brasileiro em transformação, o que caracteriza os poemas de “RP1” é justamente o trajeto entre São Paulo e Rio de Janeiro, como ocorre no percurso da cidade de Aparecida até a “Capital da República”:

Capital da Republica

Temperatura de bolina
O orgulho de ser branco
Na terra morena e conquistada
E a saída para as praias calçadas
Arborizadas
A Avenida se abana com as folhas meúdas
Do Pau-Brasil

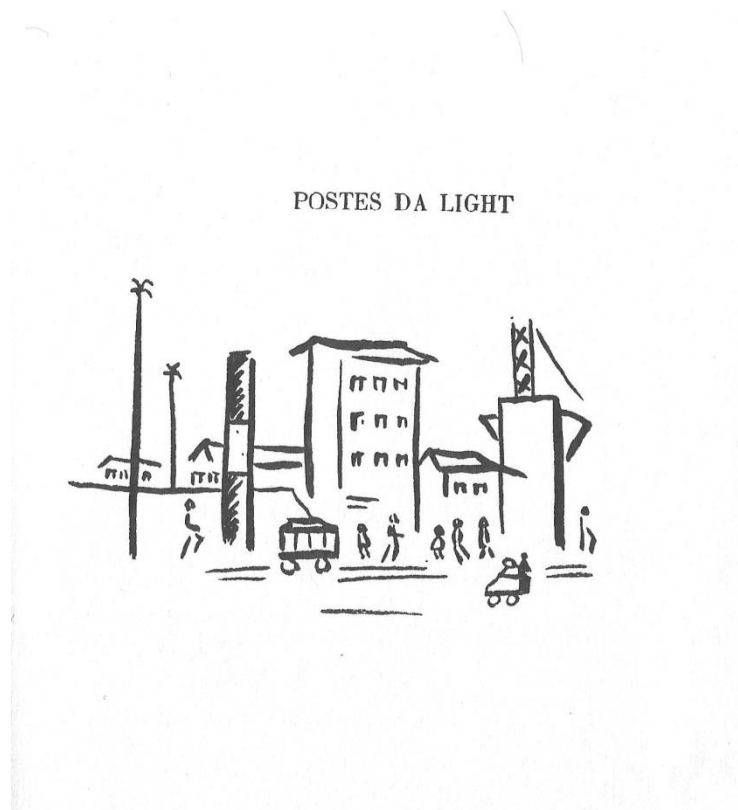
Políticos dormem ao calor do Norte
Mulheres se desconjuntam
Bocas lindas
Sujeitos de olheiras brancas
O Pão de Assucar artificial

Neste último poema da seção, o Rio de Janeiro, “Capital da República”, é representado mais uma vez de forma crítica e irônica, mencionando a postura colonizadora e o “orgulho de ser branco/na terra morena e conquistada”, com os habituais cortes que remetem a tomadas e *closes* de cinema: “políticos que dormem ao calor do Norte/mulheres se desconjuntam/bocas lindas”.

A sintaxe do poema se faz por justaposição de fragmentos da cidade do Rio de Janeiro, que se superpõem em uma montagem artificial, isto é, não representativa e distante da reprodução de uma imagem padronizada da cidade. “As folhas miúdas do Pau-Brasil” e “O Pão de Açúcar artificial”, completam a composição verbo-voco-visual da capital da república, remetendo a *Escapulário* e à geometrização do Pão de Açúcar, no desenho de Tarsila que ilumina a seção “História do Brasil”.

Em “Postes da Light”, um novo desenho-iluminura abre esta seção:

Figura 52 – Postes da Light



Fonte: *Pau Brasil*, 2003, edição fac similar.

Essa “iluminura” de Tarsila diferencia-se das demais por criar uma cidade cosmopolita como São Paulo, material poético da seção, por meio da hibridização de elementos urbanos e rurais: palmeiras, cuja verticalidade vai aproximá-las dos postes e torres; prédios que se misturam a casas rurais ao fundo; o bonde elétrico, o automóvel e pessoas apenas esboçadas. O elemento natural persiste, assim, em meio ao desenvolvimento industrial, retomando

motivos expressos em outras telas da pintora, embora nessas dominem a geometrização e a intersecção de planos, próprias das composições cubistas, o que não ocorre no desenho de “Postes da Light”:

Figura 53 - *São Paulo*, Tarsila do Amaral, 1924.



Fonte: <http://tarsiladoamaral.com.br/obras/pau-brasil-1924-1928/>

Figura 54 - *São Paulo - Gazo*, Tarsila do Amaral, 1924.



Fonte: <http://tarsiladoamaral.com.br/obras/pau-brasil-1924-1928/>

Nas telas, Tarsila expõe sua versão da metrópole por meio de elementos que remetem à modernidade, como a arquitetura, as chaminés de fábrica, os

carros, além da colagem de uma palavra como ‘gazo” (de “gasolina”), que traz a presença de Picasso, Juan Gris e Braque, alguns dos artistas que introduziram esse recurso nas artes plásticas, no início do século XX.

Nesta seção, o diálogo entre o rural e o urbano, o antigo e o moderno, e as situações antagônicas que derivam destas relações permanece em todos os poemas, cujo viés crítico aponta, principalmente, para as contradições sociais e históricas do Brasil.

O título da série faz menção à empresa “Light”, que foi a responsável pela instalação de energia elétrica em São Paulo, nos anos 20. Como um “Fotógrafo ambulante”, conforme o título de uma das poesias desta seção, os poemas focalizam os contrastes do cotidiano de uma cidade como São Paulo por meio do cruzamento de recursos vindos da poesia, do cinema, da fotografia, das artes plásticas, em recortes instantâneos da vida moderna.

O poema “Atelier” constitui um desses momentos:

Atelier

Caipirinha vestida por Poirer
A preguiça paulista reside nos teus olhos
Que não viram Paris nem Piccadilly
Nem as exclamações dos homens
Em Sevilha
A’ tua passagem entre brinco

Locomotivas e bichos nacionaes
Geometrizam as athmospheras nitidas
Congonhas descora sob o pallio

Das procissões de Minas
A verdura no azul klaxon
Cortada
Sobre a poeira vermelha

Arranha-ceus
Fords
Viaductos
Um cheiro de café
No silencio emoldurado

No poema, convivem os aspectos rurais da infância da pintora, assim como o moderno das cidades europeias.

Oswald escreve uma carta para Tarsila em 29 de março de 1925, nela consta o primeiro esboço do poema “Atelier”. No corpo da carta, há o seguinte registro:

Almoçamos eu e Cendrars, com Betita em La Villette e mandamos a V. e D. Olívia e ao Paulo cartas cheias de Beaujolais.

Caipirinha enfeitada por Poiret
A fazenda paulista preguiça nos teus olhos
Que não viram Paris nem Piccadilly nem Toledo
Nem as exclamações dos homens
À tua passagem entre brincos.
(ANDRADE apud AMARAL, 2003, p.192-193).

É um “retrato-montagem” de Tarsila, construído a partir de recortes apropriados de obras da pintora, deslocados e “colados” em uma nova sintaxe que os re-significam no cruzamento com outro plano, superposto ao do biografema⁵, a cidade de São Paulo.

Interessante é a interpretação poética que “Atelier” faz das telas e desenhos de Tarsila em *Pau Brasil*, como um retrato que vai se compondo, aos poucos, nas dobras dos versos do poema, o novo *atelier* deste escritor-pintor.

Na primeira parte do poema, os versos – “A preguiça paulista reside nos seus olhos/ À tua passagem entre brincos” – trazem referências da tela de Tarsila, *Autorretrato*⁶, assim como a estrofe final inscreve a presença de obras como *São Paulo* e *São Paulo-Gazo*.

⁵ Biografema e não biografia, no sentido de serem traços assumidos como construções discursivas, sejam elas visuais ou verbais distantes de réplicas da vida real do autor. São duplos, imagens refratadas e não reprodutoras de fatos biográficos. São “fatos estéticos”.

⁶ O quadro, pintado em 1924, se tornará capa do catálogo de sua exposição em 1926, em Paris.

Figura 55 - Tarsila do Amaral, *Autorretrato*, 1924.



Fonte: <http://tarsiladoamaral.com.br/obras/pau-brasil-1924-1928/>

Está presente em “Atelier” a visão crítica do autor em apontar as contradições intrínsecas à metrópole em desenvolvimento, em um cenário em que convivem o moderno, com as *locomotivas*, *arranha-céus*, *Fords*, *viadutos*; as referências europeias, como *Paris*, *Piccadilly* e *Sevilha*; bem como o rural, simbolizado por *Caipirinha*, *preguiça*, *bichos nacionais*, *Congonhas*, *Minas*, *poeira vermelha* e *café*. Este conjunto de fragmentos díspares apresenta-se em uma montagem multifacetada que os reúne no corpo híbrido e sintético deste livro-objeto.

Em “Loyde Brasileiro”, última seção do livro, a ilustração de Tarsila que emoldura a entrada assim se configura:

Figura 56 – “Loyde Brasileiro”



Fonte: *Pau Brasil*, 2003, edição fac similar.

Projeta-se uma composição que geometriza o navio – o Loyde brasileiro – nas suas retas que perfuram a curva da montanha cercada por palmeiras, em menção à costa brasileira. Um jogo contrastante de retas e curvas que materializa, no próprio desenho, o contraste entre a razão geométrica e a sinuosidade lírica do primitivo.

O título da seção “Loyde Brasileiro” é uma referência direta ao navio no qual o autor retornou ao Brasil de uma de suas viagens à Europa. Nesta seção, o livro-objeto *Pau Brasil* integra, em sua composição, um caderno de anotações de viagem referente ao trecho Lisboa-Santos, configurando-se como mais uma apropriação de um relato dentro de outro. São doze poemas, cujas temáticas se voltam para a viagem propriamente dita.

Ao se apropriar da linguagem da tradição literária, além de “dessacralizar” a poesia, Oswald insere sua voz crítica nesta viagem poética, na qual pode redescobrir a terra brasileira a partir de um olhar de fora, distanciado, de quem chega com um sentimento crítico e, ao mesmo tempo, interessado na elaboração de um novo projeto poético *Pau Brasil*. Conforme se dá a travessia, ocorre a revisitação de determinados pontos geográficos por onde o navio passa: Fernando de Noronha, Recife, Bahia e Rio de Janeiro, até

chegar a São Paulo:

Annuncio de Sao Paulo

Antes da chegada
Affixam nos offices de bordo
Um convite impresso em inglez
Onde se contam maravilhas de minha cidade
Sometimes called the Chicago of South America

Situada num planalto
2.700 pés acima do mar

E distando 79 kilometros do porto de Santos
Ella é uma gloria da America contemporanea
A sua sanidade è perfeita
O clima brando
E se tornou notavel
Pela belleza fóra do commum
Da sua construcção e da sua flora

A Secretaria da Agricultura fornece dados
Para os negocios que ahi se queiram realizar

O poema “Anúncio de São Paulo” apropria-se da linguagem de um folheto publicitário, pertencente ao contexto extraliterário, e a inscreve em uma montagem que configura um novo *ready-made* linguístico, alicerçado sobre os materiais que expõem apenas a si mesmos. As informações fornecidas pela Secretaria de Agricultura aparecem nos versos, inseridas com o propósito de ironizar e criticar o olhar oficial sobre o país, assim como a superficialidade das relações comerciais.

Desta forma, o livro-objeto *Pau Brasil* se materializa como um grande *ready-made* instaurador de um novo conceito de poesia em diálogo interartes com “desenhos-iluminuras” e com a história e a cultura brasileira.

Considerações Finais

Esta pesquisa constituiu-se a partir do objetivo de estudar a obra *Pau Brasil*, do escritor Oswald de Andrade, publicada em 1925, considerando a sua composição como um livro-objeto, ou seja, aquele que se insere entre a literatura e as artes visuais. O poeta, detentor de um profundo interesse pelas artes plásticas e dono de uma personalidade polêmica e criativa, elaborou um projeto artístico em que o conjunto de poemas está relacionado à sua concepção estética e material.

A partir do fim do século XIX e do início do século XX, as transformações e as inovações tecnológicas possibilitaram um novo olhar, não apenas para as artes em geral, mas, no que se refere ao presente estudo, também para o livro. Sua configuração transitou por uma pluralidade de formatos, passando de livro ilustrado, como era denominado na época, para livro-objeto, ou livro de artista, tornando-se tema de análise, não apenas da literatura, como também das artes plásticas. As publicações vanguardistas apresentaram novas propostas para o design, a literatura, as imagens, a tipografia, que potencializaram, por meio de intercâmbios, os traços conceituais e estilísticos que marcaram as experimentações artísticas e, em função do intenso contato do autor com as propostas inovadoras da época, estas se fazem presentes em sua obra.

Nesse sentido, para a presente pesquisa, fizemos uma breve incursão nas características do livro-objeto, nas vanguardas modernistas do fim do século XIX e do início do século XX, bem como no contexto histórico-cultural da criação de Oswald de Andrade até a data de lançamento de *Pau Brasil*.

A proximidade entre a literatura e as artes plásticas é uma das características do livro-objeto, além de constituir um relevante tema nos estudos acerca do Modernismo, movimento que procurou aproximar diferentes áreas do setor artístico, como a poesia, a pintura, a escultura, o desenho, e promoveu novas formas de representação, muitas vezes por meio das linguagens do cinema e da fotografia. Como afirma Haroldo de Campos,

Ler a sintética poesia "pau-brasil" à cata de versos de ouro, ou pretender que os poemas daquela coletânea inaugural tivessem sido

escritos em torno desse feito, era um esforço de desentendimento: o mesmo que aferir os *shots*, as tomadas de uma câmara cinematográfica — o *camera eye* das sínteses oswaldianas [...] — pelos trâmites da burocracia do soneto. (CAMPOS, 1972, p.16).

A era moderna se instaurou nas artes e as afinidades estilísticas ocorreram em função da junção entre poetas e pintores como Picasso, Braque, Cendrars, Apollinaire, Oswald e Tarsila, aproximando, desta maneira, as configurações de representação textuais e pictóricas. O trabalho artístico de Tarsila do Amaral para a referida obra amplifica a abrangência das interlocuções, acentuando o intuito do poeta no sentido de criar um produto artístico do tipo exportação, em concordância com o anunciado no *Manifesto da Poesia Pau Brasil* de 1924, que prenuncia a obra: *A poesia existe nos fatos. Os casebres de açafrão e de ocre nos verdes da Favela, sob o azul cabralino, são fatos estéticos.*

Como pudemos constatar no livro analisado, o autor inseriu o *ready-made*, as técnicas de montagem, e a síntese – temas das vanguardas europeias. Do Cubismo, Oswald se valeu dos procedimentos de recorte e colagem, da desarticulação do todo, provocando a fragmentação, criando novos campos relacionais e de significação; já do Futurismo, notamos características como as palavras em liberdade, a valorização dos espaços em branco e a desordem da sintaxe habitual para produzir um novo produto de exportação, a poesia *Pau Brasil*.

Partindo do seu *Manifesto da Poesia Pau Brasil*, Oswald de Andrade propõe uma nova poética por meio de uma estética inovadora que contempla o *ready-made*, a fragmentação e a articulação dos fragmentos para compor uma nova sintaxe. O autor se apropria da história do Brasil, não a copia, mas sim a devora e, por meio do contraste, da justaposição e da tensão, cria uma narrativa versificada que dá origem a um livro antropófago feito de pedaços de diversos elementos.

O resultado não é apenas notado na sua poética, mas também neste livro-objeto que se torna um corpo, um organismo vivo, no qual todas as seções que o compõem estão interligadas. *Pau Brasil* é constituído por dez conjuntos que se apropriam uns dos outros e originam um circuito interno. Assim sendo, a obra se apresenta como um grande totem envolvido pela capa

criada por Tarsila - esta também um *ready-made*. O autor produz um livro que é feito de fragmentos da cultura brasileira e também das artes internacionais e, ao inserir variantes da linguagem oral, cria um *ready-made* linguístico, Dadá - seu projeto *Pau Brasil* também é Antropofágico.

A sintaxe desarticulada de formas desajustadas representa o Futurismo, que, em consonância com os entrelaçamentos, proporciona um choque no leitor do livro-objeto *Pau Brasil*. Ao ser convidado a se afastar de uma estética normatizante, o leitor se insere em um contexto que exige uma nova postura de leitura e de interação com a obra. Observamos, tanto na poética de Oswald de Andrade como nos desenhos de Tarsila do Amaral, procedimentos vanguardistas como a síntese temática e estilística, que, compostos com aspectos locais e em conjunto com os elementos da modernidade, constituem um todo significativo. O poeta se vale de contrastes entre o arcaico e o moderno, cujo diferencial é a linguagem e a intervenção irônica dos temas a subverter a tradição. Na idealização do programa poético de *Pau Brasil*, notamos a importância da interlocução evidente entre a poesia, a pintura e as características gráficas do livro, que se afastam das restrições tradicionais de composição.

Neste livro-objeto, a construção dos poemas, das seções e do livro em si está em consonância com a proposta vanguardista que transforma e reconstrói a poética e a conformação tradicional de uma publicação. Simultaneamente, a reformulação da linguagem visual e o conceito de “ilustração”, ampliam-se na direção de uma adaptação mais profunda do projeto como um todo.

Desta forma, o interesse do presente estudo foi o de analisar as dinâmicas deste agrupamento de combinações estéticas, com suas faces e contrafaces, para entender os meios pelos quais Oswald de Andrade criou esta obra. Podemos afirmar que a questão levantada inicialmente foi concluída após percorrermos o trajeto proposto pela presente análise, que vislumbrou uma criação artística que compreende a literatura e as artes plásticas em consonância com as vanguardas. As modernas teorias propostas pelo autor para a sua poesia de exportação estão inseridas tanto no corpo dos poemas como no corpo deste livro-objeto.

As ligações que o autor estabelece são amplas e arrojadas, em concordância com o inovador padrão estético proposto em *Pau Brasil*. Ao apropriar-se de linguagens híbridas, este livro-objeto confere múltiplos desígnios e distintas percepções. Como visto no decorrer deste trabalho, as experiências que o autor se propôs a realizar em *Pau Brasil* apresentam perspectivas de criação amplamente diversificadas e encontram-se “entre linguagens” e “entre conceitos”, mesclando-se com outros repertórios, referências e linguagens. Por se tratar de um objeto de estudo tão heterogêneo, a pesquisa optou por um método que não fechasse as definições, mas, sim, estimulasse a compreensão das influências, dos modos de criação e linguagens da época de forma a possibilitar a exploração dos campos de criação dos livros-objeto.

Ao analisarmos de maneira ampliada *Pau Brasil*, obra com traços próprios e originais, foi possível identificar as produções criativas nele interligadas, o que favoreceu ainda mais o entendimento de sua proposta inovadora. Pela ousadia deste projeto, que sugere a interação do leitor por meio do estímulo da possibilidade de variadas leituras, bem como pelo relevante método de criação, o livro *Pau Brasil*, insere-se, seguramente, como uma obra referencial do modernismo brasileiro.

Com nossa pesquisa, procuramos lançar luz aos diferentes elementos dos quais é composto *Pau Brasil*, que, em sua complexidade e heterogeneidade, é uma obra ainda carente de uma leitura crítica atual e capaz de desenvolver e ampliar aspectos, conforme destacamos no presente estudo, citados por Haroldo de Campos em seu texto “Uma poética da radicalidade”, que já evidenciava as propostas vanguardistas do autor.

Sendo assim, esperamos que este trabalho contribua, de maneira enriquecedora, para a fortuna crítica desta obra de relevância fundamental para a cultura brasileira, produzida de acordo com o espírito pioneiro de Oswald de Andrade, aliado à arte de Tarsila do Amaral e de inúmeros criadores, mesmo que subentendidos, dos movimentos vanguardistas de sua época.

Referências

- AGAMBEN, Giorgio. **Ideia da prosa**. Tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.
- AMARAL, Aracy A. **Artes Plásticas na Semana de 22**. São Paulo: Editora 34, 1998.
- AMARAL, Aracy A. **Blaise Cendrars no Brasil e os modernistas**. São Paulo: Editora 34, 1997.
- AMARAL, Aracy A. **Tarsila: Sua obra e seu tempo**. São Paulo: Editora 34 - Edusp, 2003.
- ANDRADE, Gênese. Klaxon uma revista gritante. In: **Klaxon: Mensário de arte moderna – Edição fac simile**. Org. Puntoni, Pedro; Jr., Samuel Titan. São Paulo: IMESP - IMPRENSA OFICIAL DO ESTADO DE SÃO PAULO, Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin, 2014.
- ANDRADE, Gênese. **Oswald de Andrade em torno de 1922: Descompasso entre teoria e expressão estética**. Revista Remate de Males: Campinas-SP. Disponível em: <http://revistas.iel.unicamp.br/index.php/remate/article/viewFile/4030/3468>. Acesso em 19/01/2016.
- ANDRADE, Oswald. **A utopia antropofágica**. 4. ed. São Paulo: Editora Globo, 2011.
- ANDRADE, Oswald de. **Cadernos de Poesia do Aluno Oswald (Poesias Reunidas)**. São Paulo: Círculo do Livro, 1972.
- ANDRADE, Oswald de. **Memórias sentimentais de João Miramar**. São Paulo: Globo, 2004.
- ANDRADE, Oswald. **Obras completas – Vol. 7**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.
- ANDRADE, Oswald. **O perfeito cozinheiro das almas deste mundo**. São Paulo: Editora Globo, 2014.
- ANDRADE, Oswald de. **Pau Brasil**. São Paulo: Globo, 2003.
- ANDRADE, Oswald de. **Um homem sem profissão**. São Paulo: Globo: Secretaria de Estado da Cultura, 1990.

BELLUZZO, Ana Maria de Moraes. **Voltolino e as raízes do Modernismo**. São Paulo: Editora Marco Zero, 1992.

Beyond Illustration: The Livre D'artiste in the twentieth century. Lilly Library da Universidade de Indiana em Bloomington-USA. Disponível em: http://www.indiana.edu/~liblilly/etexts/beyond/images/full/pq2605-e55-f48_00001.jpg. Acesso em: 15/02/2016.

BRASIL, Bruno. **O Pirralho**. Artigo da Biblioteca Nacional Digital. Disponível em <https://bndigital.bn.br/artigos/o-pirralho/>. Acesso em 28/02/2016.

BRITO, Mário da Silva. O perfeito cozinheiro das almas deste mundo. In: **O perfeito cozinheiro das almas deste mundo**. São Paulo: Editora Globo, 2014.

CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, Décio. **Mallarmé**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002.

CAMPOS, Haroldo de. Réquiem para Miss Cíclone, musa dialógica da pré-história textual oswaldiana. In: **O perfeito cozinheiro das almas deste mundo**. São Paulo: Editora Globo, 2014.

CAMPOS, Haroldo de. Uma poética da radicalidade. In: **ANDRADE, Oswald de. Pau-Brasil**. 3. ed. São Paulo: Globo, 1990.

CANDIDO, Antonio. A literatura na evolução de uma comunidade; Literatura e Cultura – de 1900 a 1945. In: _____. **Literatura e Sociedade**. São Paulo: Companhia Ed. Nacional, 1973.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

CANDIDO, Antonio. Prefácio inútil. In: **Um homem sem profissão**. São Paulo: Globo: Secretaria de Estado da Cultura, 1990.

CANDIDO, Antonio. Castello, José Aderaldo. **Presença da literatura brasileira Modernismo**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1997.

CASTLEMAN, Riva. **A century of artists books**. New York: Departament of Publications The Museum Modern Art, 1994.

CHALMERS, Vera. **Oswald de Andrade N'Ó Pirralho**. Revista Remate de Males: Campinas-SP, (33.1-2): pp.91-111, Jan./Dez. 2013.

COUTINHO, Afrânio. **Introdução à Literatura no Brasil**. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1976.

DAHLET, Véronique. Prefácio. In: APOLLINAIRE, Guillaume. **Caligramas**. (introd., org., trad. e notas de Álvaro Faleiros). Cotia: Ateliê Editorial/ Brasília, DF: Editora UnB, 2008.

DOCTORS, Marcio (organizador). **Livro-objeto: A fronteira dos vazios**. Rio de Janeiro: CCBB, 1994.

EULALIO, Alexandre (org.). **A AVENTURA BRASILEIRA DE BLAISE CENDRARS: Ensaio, Cronologia, Filme, Depoimentos, Antologia, Desenhos, Conferências, Correspondência, Traduções**. São Paulo: EDUSP, 2001.

FABRIS, Annateresa e COSTA, Cacilda Teixeira. Apresentação In: **Tendências do livro de artista no Brasil**.

Disponível em: <http://www.centrocultural.sp.gov.br/livros/pdfs/tendenciasdolivro.Pdf>. Acesso em: 08/05/2016.

FONSECA, Maria Augusta. **Oswald de Andrade, 1890-1954: Biografia** – São Paulo: Art Editora: Secretaria de Estado da Cultura, 1990.

FONSECA, Maria Augusta. **Por que ler Oswald de Andrade**. São Paulo: Globo, 2008.

FONSECA, Maria Augusta. **Taí: é e não é - Cancioneiro Pau Brasil**. USP, Literatura e Sociedade, São Paulo, n. 7, p. 120-145, dec. 2004. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/l/article/view/25416/27161>>. Acesso em: 06 maio 2016.

GOMBRICH, E.H. **A história da arte**. 16. ed. Rio de Janeiro: LTC, 2008.

HASLAM, Andrew. **O livro e o designer II: como criar e produzir livro**. Trad. Juliana A. Saad e Sergio Rossi Filho. São Paulo: Edições Rosari, 2007.

HOLLIS, Richard. **Design Gráfico: uma história concisa**. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2000.

LIMA, Yone Soares de. **A ilustração na produção literária São Paulo – década de vinte**. São Paulo: IEB – USP, 1985.

MARTINS, Wilson. **A palavra escrita: história do livro, da imprensa e da biblioteca**. 3. ed. São Paulo: Ática, 1998.

MINDLIN, José. In: FEBVRE, Lucien & MARTIN, Henry-Jean. **O aparecimento do livro**. São Paulo: Hucitec/ Ed. Unesp, 1992.

- NEVES, Galciani. **Tramas comunicacionais e procedimentos de criação: por uma gramática do livro de artista**. 2009. 25 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica) – PUC/SP, São Paulo, 2009.
- NUNES, Benedito. Antropofagia ao alcance de todos. In: **A utopia antropofágica**. 4. ed. São Paulo: Editora Globo, 2011.
- PAIVA, Ana Paula Mathias de. **A aventura do livro experimental**. Belo Horizonte: Autêntica Editora; São Paulo: Edusp, 2010.
- PANEK, Bernadette. **O livro de artista e o museu**. Curitiba, Anais do IV Fórum de pesquisa científica em arte, 2006.
- PEIXOTO, Nelson Brissac. **Imagem-máquina: a era das tecnologias do virtual**. São Paulo: Editora 34, 1993.
- PERLOFF, Marjorie. **O momento futurista**. Trad. Sebastião Uchoa Leite. São Paulo, Edusp, 1993.
- PHILLIPS, Elizabeth. **Diá Golosa (For the Voice)**. Disponível em: <http://www.eprarebooks.com/cgi-bin/phillips/89>. Acesso em: 16/01/2016.
- PIGNATARI, Décio. **Informação linguagem comunicação**. Cotia: Ateliê Editorial, 2002.
- PLAZA, Julio. Fragmento de “**O livro como forma de arte**”. Disponível em: <https://seminariolivrodeartista.wordpress.com/2009/09/05/julio-plaza-o-livro-como-forma-de-arte/>. Acesso em: 02/06/2016.
- POWERS, Alan. **Era uma vez uma capa**. São Paulo: Cosac Naify, 2008.
- SCHWARTZ, Jorge. **Caixa Modernista**. São Paulo: IMESP, 2003.
- SCHWARTZ, Jorge. **Fervor das vanguardas: arte e literatura na América Latina**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- SCHWARTZ, Jorge. O perfeito cozinheiro das almas deste mundo: diário ou ficção?. In: **O perfeito cozinheiro das almas deste mundo**. São Paulo: Editora Globo, 2014.
- TAVARES, Enéias Farias. **As Portas da Percepção: Texto e Imagem nos livros Iluminados de William Blake**. Disponível em: http://cascavel.ufsm.br/tede//tde_busca/arquivo.php?codArquivo=4279. Acesso em: 09/12/2016.
- VENEROSO, Maria do Carmo de Freitas. **O campo ampliado da gravura: suas interseções e contrapontos com a escrita e a imagem no contexto da**

arte contemporânea. Revista Porto Arte: Porto Alegre, V. 19, N. 32, Maio/2012.

SITES

http://www.moma.org/learn/moma_learning/

www.bbm.usp.br/node/75

http://www.mac.usp.br/mac/expos/2013/julio_plaza/pdfs/o_livro_como_forma_d_e_artel.pdf

<https://seminariolivrodeartista.wordpress.com/2009/09/05/julio-plaza-o-livro-como-forma-de-arte/>