UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA BRASILEIRA

EDUARDO BORGES CIABOTTI

“Só me interessa o que não é meu”:
a dimensão paródica do verso oswaldiano em *Pau Brasil*

São Paulo
2013

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA BRASILEIRA

EDUARDO BORGES CIABOTTI

"Só me interessa o que não é meu": a dimensão paródica do verso oswaldiano em *Pau Brasil*

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para a obtenção do título de Mestre em Literatura Brasileira.

Área de Concentração: Literatura Brasileira

Orientadora: Profa. Dra. Therezinha A. P. Ancona Lopez

São Paulo
2013

Deferências e agradecimentos

Para a concretização da presente dissertação de mestrado, deve-se fazer uma justa menção às duas edições de *Pau Brasil* utilizadas: a primeira delas trata-se da tese de doutoramento em Literatura Brasileira de Diléa Zanotto Manfio, *Poesias Reunidas de Oswald de Andrade: edição crítica*, apresentada, em 1992, à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, sob a orientação do Prof. Dr. Roberto de Oliveira Brandão. Nela, a autora perfaz trabalho minucioso, merecedor do apreço de qualquer estudante da obra de Oswald de Andrade e no qual se expurgam quaisquer elementos que porventura tenham alterado os textos poéticos do autor, recuperando-os, integralmente, em sua forma original. A outra – também digna da expressão de toda consideração e respeito, foi implementada com pesquisa, estabelecimento de texto e revisão de Gênese Andrade e supervisão editorial de Jorge Schwartz – consiste na edição de *Pau Brasil* elaborada pela Editora Globo, abrilhantada com a inclusão dos artigos "Uma poética da radicalidade", de Haroldo de Campos, e "Oswald de Andrade: Pau Brasil, Sans Pareil, Paris, 1925", de Mário de Andrade. Se esses dois artigos se antagonizam, revelando óticas distintas sobre o livro de poesias de Oswald de Andrade, contribuem para enriquecer a perspectiva sobre a obra de Oswald de Andrade bem como a fortuna crítica do legado modernista para com a literatura e a cultura brasileira.

Ademais, igualmente forçoso mencionar aqueles autores cujas obras, além de integrarem a bibliografia constante da parte final do trabalho, foram mais significativas e nortearam criticamente o presente trabalho, por isso é-lhes, assim, confessadamente tributário (como se não bastassem as inúmeras aspas a eles concedidas, que, no corpo da dissertação, contam-se pela grande quantidade de notas de rodapé a eles dedicadas!). São eles: Linda Hutcheon, Sérgio Buarque de Holanda, Umberto Eco, Lucia Helena, Maria Augusta Fonseca, Affonso Romano de Sant'Anna. Bakhtin? Já está no ar.

Agradeço, inicialmente, a todos integrantes do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da FFLCH/USP, notadamente aos funcionários da Secretaria de Pós-Graduação que, por e-mail ou pessoalmente, sempre educada e profissionalmente informavam sobre documentos, prazos e demais expedientes administrativos. Também dignos de nota foram o suporte e a paciência dos integrantes da Biblioteca Florestan Fernandes da FFLCH/USP.

Agradeço, igualmente, aos Profs. Drs. Annie Gisele Fernandes e José Horácio Almeida Nascimento Costa que, no primeiro semestre de 2010, ministraram a disciplina “O poema moderno: leitura e interseções”, em cujas leituras, análises e discussões foram fundamentais para o aprofundamento intelectual do presente trabalho. No segundo semestre daquele mesmo ano, os também Profs. Drs. Eliane G. Lousada e Manoel Luiz Gonçalves Corrêa ministraram, respectivamente, as disciplinas “Reflexões e práticas sobre o ensino-aprendizagem de gêneros textuais em língua estrangeira e sobre a produção escrita universitária” e “Português como língua materna” que renderam dois trabalhos que fomentaram interessantes subsídios para esta dissertação. Em decorrência da escassez de oferecimento de disciplinas no âmbito da crítica e da história literária atinentes ao presente projeto de pesquisa, optou-se, quando da decisão de se cursar as duas últimas disciplinas, pelo aprofundamento teórico – ainda que por um viés linguístico – sobre os conceitos de intertextualidade, polifonia e dialogismo, característicos da obra de Mikhail Bakhtin, contemplados nas referidas disciplinas e afeitos ao presente trabalho.

Sou também grato às Profas. Dras. Ana Paula Andrade e Maria Augusta Fonseca pelas importantes orientações dadas por ocasião do exame de qualificação. À Profa. Dra. Ana Paula, agradeço pelas riquíssimas sugestões bibliográficas e à Profa. Dra. Maria Augusta – além da importante e notória contribuição para a fortuna crítica de Oswald de Andrade, já mencionadas aqui e na bibliografia da dissertação – pelo espírito encorajador, determinante para a concretização desta dissertação.

Por fim, agradeço eternamente à orientação da Profa. Dra. Therezinha A. P. Ancona Lopez que, licenciando-se do universo de Mário de Andrade, não apenas aceitou orientar o desenvolvimento do projeto de pesquisa que resultou no presente trabalho, mas também, paciente e sabiamente, durante nossos encontros e nossa farta troca de e-mails, ofereceu suporte de toda ordem e suavizou algumas das angústias do seu orientando “oswaldiano”.

“Só me interessa o que não é meu”[1]:
a dimensão paródica do verso oswaldiano em *Pau Brasil*

Sumário

Resumo, p. 5

Abstract, p. 6

1 Diagnóstico e terapêutica, p. 7

2 Oswald de Andrade, autor da História do Brasil, p. 35

3 Paródia r*eady made*, p. 63

4 Paradoxalmente moderno, p. 78

Bibliografia, p. 90

[1] Trecho de um aforismo do *Manifesto Antropófago*. *In*: FONSECA, Maria Augusta. *Por que ler Oswald de Andrade*. São Paulo: Globo, 2008, p. 67.

Resumo

O presente trabalho analisa as motivações, os alcances e os efeitos da paródia em alguns poemas de *Pau Brasil* (1925), de Oswald de Andrade. Inicio a dissertação com um painel constituído de reflexões acerca de algumas formas de arte contemporâneas a *Pau Brasil*, responsáveis por uma radical reestruturação no modo de conceber o texto literário, para, a seguir, situar a paródia entre essas práticas artísticas. Busco, assim, caracterizar a inserção de Oswald de Andrade e do modernismo brasileiro no viés paródico das vanguardas artístico-literárias europeias do início do século XX. É no contexto moderno da autorreferência e autolegitimação que a paródia se estabelece enquanto eficaz efeito metalinguístico e se mostra como profícuo mecanismo de investigação crítica acerca do processo de produção, recepção e (re)interpretação de textos (e de obras de arte em geral). Radical provocadora de mudanças de expectativas e de perspectivas, a paródia se articula com o projeto artístico moderno, possibilitando o questionamento de (pre)conceitos e uma (re)visão de determinados elementos artísticos e, consequentemente, dos papéis desempenhados por eles. A paródia serve de articulação entre arte e história e não se faz adequar a posturas idealizantes e/ou classizantes. A partir dessa conjuntura, a poética do movimento modernista brasileiro incluiu também, entre os preceitos da nova estética, uma aproximação crítica de obras do passado por meio do emprego da paródia. Ciente do seu passado e do seu presente, o projeto literário de Oswald de Andrade priorizou e incorporou parodicamente os discursos literário, histórico, político, religioso etc, através de uma aguda e conscienciosa reelaboração linguístico-literária. A paródia na obra de Oswald de Andrade, por um lado, faz jus à revolução estética que o movimento modernista trouxe à cultura brasileira e, por outro, torna possíveis ponderações acerca de inovações radicais no código literário brasileiro da primeira metade do século XX. Por meio da utilização paródica de textos históricos e literários em *Pau Brasil* e do uso de diferentes discursos e registros da língua portuguesa, Oswald de Andrade restaura a história e a literatura brasileira, da carta de Pero Vaz de Caminha à contemporaneidade do poeta. E ainda assinala, com saborosa argúcia, a diversidade e a disparidade socioeconômica do habitante nacional.

Palavras-chave: paródia; Oswald de Andrade; Pau Brasil; modernismo; autorreferência; autolegitimação

Abstract

The present work examines the motivations, reaches, and effects of the parody of some poems from Oswald de Andrade's *Pau Brasil* (1925). I start this dissertation with a panel composed of reflections about some art forms, contemporary to *Pau Brasil*, responsible for a radical restructuring in the way literary text is conceived, and I then place parody inside these artistic practices. I try, in this way, to characterize the insertion of Oswald de Andrade and of the Brazilian Modernism in the parodic bias of European artistic avant-gardes of the early 20th century. It is in the modern context of self-referencing and self-legitimation that parody establishes itself as an efficient metalinguistic effect, and that it shows itself as an useful mechanism of critical investigation about the process of production, reception and (re)interpretation of texts (and works of art in general). As a radical that provokes expectation and perspective changes, parody articulates itself with modern artistic project, allowing the questioning of concepts (and prejudices) and a (re)view of certain artistic elements and, consequently, of the roles played by them. Parody is used as an articulation between art and history, and it does not adjust itself to idealistic and/or classist positions. From this conjuncture, the poetics of the Modernist Brazilian movement also included, among other precepts of the new aesthetics, a critical approach to the works of the past through the use of parody. Aware of his past and of his present, Oswald de Andrade's literary project prioritized and incorporated, parodically, the literary, historical, political, and religious speeches, among others, through an acute and conscientious linguistic and literary re-elaboration. Parody, in Oswald de Andrade's work, both does justice to the aesthetic revolution brought to the Brazilian culture by the Modernist movement, and enables considerations about radical innovations in the early-20th-century Brazilian literary code. Through the parodic utilization of historical and literary texts in *Pau Brasil*, and through the use of different discourses and registers of the Portuguese language, Oswald de Andrade restores the Brazilian history and literature, from Pero Vaz de Caminha's letter to the poet's contemporaneity. He also notes, with pleasant subtlety, the diversity and socio-economic disparity of the national inhabitant.

Key-words: parody; Oswald de Andrade; Pau Brasil; Brazilian modernism; self-referencing; self-legitimation

1 Diagnóstico e terapêutica

Na contemporaneidade, a onipresença do metadiscurso e da autorreferência, decorreria, segundo Linda Hutcheon[2], do caráter reflexivo de diferentes searas modernas de representação do conhecimento, externando o que a crítica canadense caracteriza como um fascínio pela capacidade desses sistemas de expressão científico-culturais aludirem a si mesmos ao se darem a conhecer por meio de um discurso intrínseco acerca dos próprios fundamentos.

Assim que, na Linguística, no início do século XX, Ferdinand de Saussure[3] propôs um conceito de estudo e análise da língua no qual ela seria estruturada em um sistema de relações não consciente para os falantes, mas cuja expressão, uma vez observada e generalizada, poderia levar à identificação dessa mesma estrutura.

Na Lógica Matemática, por sua vez, o Teorema de Incompletude, de Kurt Gödel, sugere, em 1931, que as formulações axiomáticas da Teoria dos Números incluem proposições que não podem ser avaliadas como falsas ou verdadeiras dentro do próprio sistema. A ideia de Gödel, portanto, foi valer-se do "raciocínio matemático para explorar o próprio raciocínio matemático"[4].

Em meio a esses sistemas que se pretendem autoestruturados, à diversidade de manifestações artísticas produzidas no transcorrer de todo o século XX, deve-se incluir, também, obras como a de pintores como Maurits Escher e René Magritte.

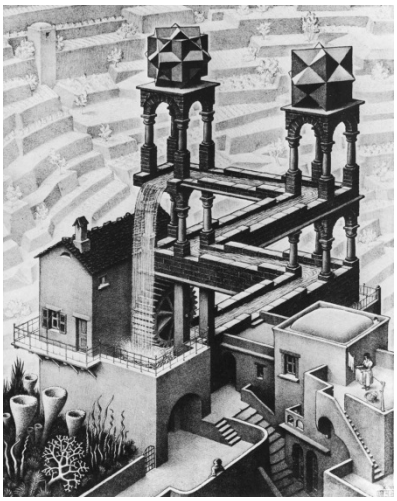
Nos desenhos do pintor holandês, figuras entrelaçadas e repetidas, formadoras de padrões geométricos, permitem ver a si próprias e, de certa forma, pensar a si mesmas, instituindo, deste modo, a possibilidade de se tornarem autoconscientes:

---

[2] HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da paródia: ensinamentos das formas de arte do século XX*. Tradução de Teresa Louro Pérez. Lisboa: Edições 70, 1985, pp. 11-12.

[3] *In:* SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de Linguística geral*. Organizado por Charles Bally e Albert Sechehaye com a colaboração de Albert Riedlinger. Tradução de Antônio Chelini, José Paulo Paes e Izidoro Blikstein. 5.ed. São Paulo: Cultrix, 2005.

[4] HOFSTADTER, Douglas. *Gödel, Escher, Bach: um entrelaçamento de gênios brilhantes.* Tradução de José Viegas Filho. Brasília: Editora Universidade de Brasília; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2001, p. 18.



Escher: *Waterfall* [5]

Escher: *Mosaic II*[6]

O pintor surrealista belga Magritte, de seu turno, em *La trahison des images* – hoje tornado um ícone *pop* –, ao escrever *Ceci n'est pas une pipe* embaixo da figura de um cachimbo, perverte ironicamente a forma medievo-barroca – imagem, título e mote.

Magritte: *La trahison des images (Ceci n'est pas une pipe)*[7], 1928-29, de René Magritte.

Uma proposição que contrapõe uma reprodução visual ao seu respectivo signo verbal e de cuja contraposição deriva, ainda de acordo com Linda Hutcheon[8], entre às implicações teóricas das formas de arte modernas, a crescente desconfiança de uma avaliação

[5] Extraída de HOFSTADTER, Douglas. *Op. cit.*, p. 12.
[6] Extraída de HOFSTADTER, Douglas. *Ibidem*, p. 69.
[7] Extraída de MEURIS, Jacques. *René Magritte 1898-1967*. Colônia: Taschen, 1999, p. 120.
[8] HUTCHEON, Linda. *Op. cit.*, p. 11.

exterior a elas mesmas, razão pela qual teriam procurado incorporar um comentário analítico às suas próprias estruturas.

Uma desconfiança que teria recrudescido de tal maneira a ponto de impor a destruição da própria representação artística que a constitui: por um viés oposto ao do deslumbramento contemporâneo pela autorreferência levantado por Hutcheon, Davi Arrigucci Jr., no livro *O escorpião encalacrado: a poética da destruição em Julio Cortázar*, comparou o estágio da criação literária ocidental do início do século XX até aqueles dias ao comportamento do aracnídeo que, uma vez encurralado, ferroa mortalmente a si próprio.

Nesse livro – em que o autor avalia, especialmente, a questão dos limites de uma estirpe da literatura moderna que radicalizou a autoconsciência da linguagem e de seus meios expressivos – na análise dos contos "El perseguidor" e "Las babas del diablo" e do romance *Rayuela*, o crítico brasileiro destaca o ímpeto "escorpiônico" do escritor argentino para com a destruição da literatura como forma e condição primeira para a própria escrita da literatura.

No capítulo "A destruição anunciada", em que Arrigucci examina "El perseguidor", conto fundamentado na figura e na biografia do músico de jazz Charlie Parker, obtêm-se elementos para a discussão do processo de destruição do artista mergulhado em sua lógica autofágica e, concomitantemente, do *jazz* como paradigma de criação. Por conseguinte, torna-se modelo para a linguagem literária: "Linguagem com ímpetos de morder a realidade, a música é aqui uma linguagem do desejo, do desejo que não se satisfaz nunca, que persegue sempre, que se arrisca na busca incessante até a beira da desintegração."[9]

Em "A destruição visada", capítulo dedicado à análise de "Las babas del diablo" (conto em que Michelangelo Antonioni se baseou para fazer o filme *Blow up*), leva-se a questão da destruição da narrativa a um impasse, colocando em xeque a própria capacidade de expressão da linguagem:

> "[...] no plano da enunciação, ainda o fotógrafo, desdobrado em narrador ou narradores busca a forma adequada de contar a história que, paradoxalmente parece impedi-lo de contar; no plano da interpretação, o leitor, desnorteado e envolvido no duplo sentido, deslinde que lhe propõe a leitura dessa *narrativa problemática*, busca refazer os itinerários do sentido. Assim, o que aqui se enreda diante dos olhos do leitor e acaba, de certo modo, por enredá-lo também, ao exigir a participação dele nas dificuldades da própria narração, é a narrativa de uma busca e, ao mesmo tempo, uma busca de uma narrativa."[10]

[9] ARRIGUCCI JR., Davi. *O escorpião encalacrado: a poética da destruição em Julio Cortázar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995, p.196.
[10] *IDEM*, *ibidem*, p. 228.

Finalmente, em "A destruição arriscada", Arrigucci avalia a poética implícita no romance *Rayuela*. Nesse capítulo, Cortázar, segundo o crítico, desmonta irônico-criticamente a linguagem, conduzindo ao extremo o processo dialético de destruição e construção sintática do discurso narrativo e, com isso, faz evidenciar que "[...] a obra é, declaradamente, a poética de si mesma"[11].

> "Na verdade, a quebra da sucessão linear da narração, não apenas por inversões ou intersecções temporais, já corriqueiras na ficção contemporânea, mas por uma atomização caleidoscópica do relato em partículas recombináveis segundo diferentes direções de leitura, constitui uma desmontagem concreta da forma tradicional de narrar e o aspecto mais evidente da inovação estrutural da obra."[12]

O que teria contribuído, então, para que essa vertente literária, da qual Cortázar faz parte, optasse por se expandir internamente e se tornasse um terreno mais fértil para avanços formais e, no caso do autor argentino, tão drásticos e contundentes?

Affonso Romano de Sant'Anna[13] assinala que a especialização da arte levou os artistas a dialogarem não com a realidade aparente das coisas, mas com a realidade da própria linguagem, ressaltando que entre jornalismo e literatura teria ocorrido um deslocamento equivalente àquele – assinalado por Walter Benjamin – sucedido entre pintura e fotografia: a popularização e o desenvolvimento técnico desta liberaram aquela para avanços formais.

Pode-se aventar, assim, no que tange à literatura, que, esse diálogo (monólogo?) com as suas próprias formas de expressão seria efeito da concorrência com o jornal e, posteriormente, com o cinema e com a televisão. Dessa disputa decorreria uma desqualificação da linguagem literária para com a prospecção ontológica da representação da realidade e da adequação entre a subjetividade do conhecimento e os fatos ou eventos objetivos que deflagraram esse conhecimento.

Não se ignora que, na "transformação" de um acontecimento em notícia, a prática jornalística possa registrar formas literário-narrativas e que a realidade em uma notícia pode ser construída e adquirir tal condição – a de "verdade" – como consequência do próprio trabalho jornalístico.

Com apoio na abordagem sociológico-interpretativa da notícia – que pressupõe não haver regras sociais claras delineadoras dos fatos que mereçam ser publicados e, por isso,

[11] ARRIGUCCI JR., Davi *Op. cit.*, p. 262.
[12] *IDEM*, *ibidem*, p. 269.
[13] SANT'ANNA, Afonso Romano de. *Paródia, paráfrase & Cia.* 4.ed. São Paulo: Ática, 1991, p. 8.

enfatiza o papel dos informadores e das organizações informativas no desenvolvimento da consciência social acerca daquilo que deva ser noticiado –, a socióloga americana Gaye Tuchman afirma que os atributos que um acontecimento possui para ser suficientemente interessante a ponto de se converter em notícia variam de um momento para o outro.

Ela cita como exemplo a contingencial decisão dos editores estabelecerem os itens que integrarão ou não as primeiras páginas dos jornais. A pesquisadora americana salienta que a notícia não funciona como um espelho da sociedade, mas, sim, contribui para compô-lo como um fenômeno social compartilhado, definindo e moldando esse acontecimento, de modo análogo à forma como notícias das manifestações feministas modernas tinham tachado a fase heroica do movimento de atos de ridículas "bra burners"[14].

Ideologia, discurso, interpretação e representação são, portanto, alguns dos importantes conceitos interpostos entre os acontecimentos e a prática jornalística e que modulam o conceito de expressão da realidade.

O que se pretende, aqui, é, então, confrontar o subjetivismo inerente à criação e à hermenêutica literária com o caráter informativo do jornalismo, considerando-se, pois, "informar" na acepção de "deixar alguém ciente de fatos e acontecimentos", no caso, através de notícias, artigos, reportagens de interesse público etc em que se procede ao levantamento e à apuração de dados com, supostamente, desejáveis níveis de isenção e imparcialidade. A partir disso, poder-se-ia dizer que o jornalismo seria, então, uma prática social mediadora entre os eventos e o público e que se articularia em torno da ideia de verdade.

A prática jornalística – a escolha lexical do repórter, por exemplo – trata-se de um conjunto de procedimentos que almeja a objetividade tendo como resultado pleiteado a recepção da notícia como identificador da realidade. Ao mesmo tempo, o leitor colabora para a formação de uma consciência social, atribuindo aos produtos das instituições noticiosas o pendor para a representação fiel de um fato ou fenômeno qualquer.

No jornalismo, portanto, convergem um conjunto de procedimentos textuais e uma perspectiva do público leitor que tornam possível assumir a notícia como índice do real. Há uma espécie de "pacto" prévio entre o jornalista e seu público.

Na expressão literária da realidade – executada, portanto, por meio de uma estilização formal –, não há um acordo semelhante entre autor e leitor. Pelo contrário, segundo Antonio Candido, entre ambos deveria haver, sim, uma dupla "atitude de

[14] TUCHMAN, Gaye. *Making news*. Nova Iorque: The Free Press, 1980, p. 184.

gratuidade"[15]: do escritor, na concepção e na execução da obra, e do leitor, ao apreciar o texto que combina a realidade natural ou social com a manipulação técnica indispensável à sua configuração.

Ainda de acordo com o crítico, a ampla tessitura semântica do texto literário permitiria a ele ajustar-se a diferentes contextos e despertaria no leitor "a consciência da relação arbitrária e deformante que o trabalho artístico estabelece com a realidade, mesmo quando pretende observá-la e transpô-la rigorosamente, pois a mimese é sempre uma forma de poiese."[16]

Sob esse prisma, a literatura, então, perde em credibilidade como representação da verdade, o que teria posto em xeque a sua própria capacidade de expressão e induzido a uma certa vertente da produção literária um impulso de autoproblematização de sua forma.

Acrescente-se a esse panorama, um tipo de cinema – e, posteriormente, de televisão – do qual se obtém não apenas uma simples fixação do acontecimento, mas uma forma peculiar de representação desse evento em que

> "(...) o estilo define-se pela maneira como ele trabalha o material plástico, conferindo unidade aos planos separados e agindo de modo claro sobre a consciência do espectador: emocionalmente, pelo ritmo controlado das imagens e pela pulsação dos próprios episódios mostrados; ideologicamente, pela força conotativa de seus enquadramentos e pelo poder de inferência contido na sua montagem"[17].

Embaralha-se a tradução de imagens com uma representação de mundo que, ali, se manifesta, por exemplo, pela posição da câmera, que pode mostrar acontecimentos e personagens do alto ou de baixo, próximos ou à distância.

Ilustrativo é o caso de *Mat* (*A Mãe*[18]*)*, filme de 1926 do cineasta russo Vsevolod I. Pudovkin (1893-1953). É nítida a ênfase do diretor em evidenciar a realidade social russa de 1905 e a grave crise econômica que atingia o país, período em que se deflagraram greves e protestos de operários e camponeses contra o regime absolutista do Czar Nicolau II.

Pudovkin aborda, quase didaticamente, nessa crise, a tentativa de organização dos trabalhadores revoltosos, a desarticulação deles promovida por uma aristocracia pró-czarismo

---

[15] ANTONIO CANDIDO. *Literatura e sociedade*. 8ª ed. São Paulo: T. A. Queiroz, 2000; Publifolha, 2000, p. 47.
[16] *IDEM, ibidem*, p. 13.
[17] XAVIER, Ismail. "Do naturalismo ao realismo crítico". *In*: *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência.* Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984, p. 43.
[18] PUDOVKIN, Vsevolod Illarionovich. *A mãe*. [vídeo]. União Soviética: Mezhrabpom-Russ (produção), 1926; Continental DVD Home Vídeo (distribuição), 2000.

e por um sistema judicial insensível, destacando, por fim, a repressão do governo russo e o desmantelamento do processo revolucionário.

Quer seja através do efeito de luz e sombra, que acentua o caráter dramático dos traços fisionômicos das personagens (notadamente, de Vlasov, o pai, cujo rosto é praticamente uma máscara por trás da qual se escondem alcoolismo e cooptação), quer através da focalização, em primeiro plano, de objetos de cena (ferro, garrafas, peixes etc), ou, ainda, por meio da hipérbole gestual empregada pelos atores, deixa-se perceber a subordinação de todos os elementos de representação cênica à visão histórica da realidade engendrada pelo diretor.

Diante, assim, dessa expressividade do recurso imagético contido e popularizado pelo cinema e pela televisão, certa estirpe da literatura moderna teria optado por radicalizar a autoconsciência da sua linguagem e de seus meios expressivos.

Do seu encaixe no encantamento contemporâneo com a autorreferência (Hutcheon) ao estágio de suicida (Arrigucci), passando pela inépcia em relação à representação moderna da realidade (Sant'Anna), pode-se, ainda, ponderar que a literatura chegou a esse(s) patamar(es) como reação ao sentido tradicional da *mimesis*, característica do realismo convencional oitocentista.

Baseado na continuidade, no ritmo, no equilíbrio de composição e na sucessão lógica, o realismo do século XIX apresenta uma ideia de perfeição e organicidade, nitidamente aristotélica em sua formação, reproduzida no critério fundamental de composição do poema do parnasiano Alberto de Oliveira:

Vaso grego

Esta, de áureos relevos, trabalhada
De divas mãos, brilhante copa, um dia,
Já de aos deuses servir como cansada,
Vinda do Olimpo, a um novo deus servia.

Era o poeta de Teos que a suspendia
Então e, ora repleta ora esvazada,
A taça amiga aos dedos seus tinia
Toda de roxas pétalas colmada.

Depois... Mas o lavor da taça admira,
Toca-a, e, do ouvido aproximando-a, às bordas
Finas hás de lhe ouvir, canora e doce,

Ignota voz, qual se da antiga lira
Fosse a encantada música das cordas,
Qual se essa a voz de Anacreonte fosse.[19]

Focaliza-se uma imagem funcional (no caso, o vaso), estática, "limpa", sem espaços supérfluos e sem ambiguidades. Não por acaso remetente à cultura clássica (vaso grego, Olimpo, Anacreonte). Há, portanto, a ideia de um mundo representado como um todo contínuo, em desenvolvimento, equilibrado, consistente em si mesmo, motivador dos procedimentos utilizados pelo poeta. O que fornece unidade é, então, a presença de uma tese que não só impregna como comanda todos os detalhes da realização artística. Neste sentido, sua função será estender a todo o poema a manifestação discursiva existente em cada palavra, verso ou estrofe. A ideia de totalidade orgânica é dominante. A relação entre o todo e as partes é de interdependência.

Questionando este tipo de relação, a arte do início do século XX, forjada na face prosaica da experiência desintegradora da sociedade industrial contemporânea, teria contradito, também, o conceito – aprioristicamente idealizado – de Belo e de Bem, assim como a transcrição de uma natureza imune a abstrações. Todas essas características, distintivas da literatura e das artes plásticas do Oitocentos. Assim sendo, Lucia Helena afiança: "A ideia de que caberia à arte retratar um mundo extraliterário, muito próximo e semelhante àquele em que vive o seu fruidor, transcrito o mais naturalisticamente possível, sofre profunda alteração de rumos."[20]

Remontando-se à história literária europeia da segunda metade do século XIX – portanto, a Baudelaire, Mallarmé, Verlaine, Rimbaud, entre outros –, localiza-se a instituição de alguns dos recursos estilísticos e formais que resultariam nos questionamentos aos processos tradicionais da expressão artística e na consequente renovação da poesia, como o nivelamento do ato de poetar com a reflexão sobre a composição poética, com predomínio nesta de módulos de substância negativa e, com isso, ao natural privilégio ao indefinido, ao vago e ao incerto. Expedientes a partir dali implementados e responsáveis por todo um delineamento da lírica moderna.

No *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, seu último e mais famoso poema, publicado em 1897, Stéphane Mallarmé avizinha a estrutura do poema a de uma sinfonia: as

[19] OLIVEIRA, Alberto de. *Poesia*. Seleção de Geir Campos. Coleção Nossos Clássicos, vol. 32. Rio de Janeiro: Livraria Agir Editora, 1959, p. 22.
[20] HELENA, Lucia. *Totens e tabus na modernidade brasileira: símbolo e alegoria na obra de Oswald de Andrade*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro; Niterói: Universidade Federal Fluminense, 1985, p. 18.

palavras não são organizadas em sua sintaxe tradicional, mas, sim, como as notas que formam um acorde musical e no qual o poeta relaciona

> "[...] o visual com o tonal como se estivesse antecipando uma execução oral das notações verbais da página: o tamanho da impressão correspondendo ao valor-tempo das notas; a separação entre as palavras correspondendo às pausas musicais; e a visualização simultânea das palavras em uma página sugerindo os acordes – os efeitos deles seriam imitados pela leitura coral, como se fosse uma cantata musical [...]."[21]

A "trama", em vez de ser historiada – descrevendo um fato dramático qualquer – aduz uma situação psicológica em que "de subdivisions prismatiques de l'Idée"[22] desenvolvem-se através de uma composição polifônica, em estilo contrapontístico e sobre um tema exposto sucessivamente numa ordem tonal nos diversos graus da escala musical:

Mallarmé: Reprodução de página de *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*[23]

[21] BALAKIAN, Anna. *O simbolismo*. Tradução de José Bonifácio A. Caldas. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1985, pp. 78-80.
[22] MALLARMÉ, Stéphane. *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*. "Préface". *In*: MALLARMÉ, Stéphane. *Mallarmé.* 3. ed. Tradução de Augusto de Campos, Décio Pignatari e Haroldo de Campos. São Paulo: Perspectiva, 2006. (Separata sem numeração nas páginas)
[23] Extraída de MALLARMÉ, Stéphane. *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*. *In*: MALLARMÉ, Stéphane. *Mallarmé.* 3. ed. Tradução de Augusto de Campos, Décio Pignatari e Haroldo de Campos. São Paulo: Perspectiva, 2006. (Separata sem numeração nas páginas)

Holisticamente, o excessivo *ennui* da existência é refletido no lance de dados. A disposição e a forma dos "componentes" da obra são projetadas sobre a preocupação da ação do imponderável – e, consequentemente, da sensação de impossibilidade de fuga da temporalidade e da tendência de redução da vida ao sonho – determinando a natureza, as características e a organização "musical" do poema, dando-lhe, portanto, forma e sustentação.

A experiência estética passa, pois, a ser indissociavelmente relacionada às estruturas básicas e indivisíveis da obra, manifestando uma solidariedade interna e possuindo leis próprias: o modo de ser de cada elemento é condicionado, assim, à estrutura do conjunto.

Logo, o liame de Mallarmé com a modernidade poética converge, também, para um novo conceito de composição e, consequentemente, para uma nova identidade para a literatura, no qual as noções tradicionais de início-meio-fim tenderiam a desaparecer diante da ideia "poético-gestaltiana, poético-musical, poético-ideogrâmica de ESTRUTURA"[24].

A ideia de totalidade orgânica aristotélico-parnasiana é reinventada, combinando-a com a ótica simbolista e com a experimentação tipográfica.

Esses conceitos e essas experiências tipográficas funcionais, levadas a cabo por Mallarmé em *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* ecoaram, pois, na obra de inúmeros poetas.

Entre outras, na reprodução figurativa do conteúdo do poema mediante o arranjo imagético dos caracteres de forma a obter uma sugestão representativa do tema tratado, como são compostos os "caligramas" (caligrafia + ideogramas) de Apollinaire, abaixo exemplificados pela Torre Eiffel como ícone cultura francesa.

Apollinaire: Caligrama "Salut monde dont je suis la langue éloquente que sa bouche o Paris tire et tirera toujours aux allemands"[25], de Apollinaire

[24] CAMPOS, Augusto de. "Poema, Ideograma". *In*: MALLARMÉ, Stéphane. *Op. cit*., p. 186.
[25] APPOLINAIRE, Guillaume. *Poèmes de la paix et de guerre (1913-1916)*. Paris: Gallimard, 1966, p. 76.

Ou, mesmo, na sugestão de movimento da "mímica verbal"[26] de e.e. cummings, em que a enunciação do pensamento do poeta vem acompanhada de preciosos "gestos" à sua ideia ou sentimentos expressos por uma idiossincrática sintaxe. Uma renovação da linguagem demonstrada, abaixo, pela disposição vertical das letras que simula a folha de uma árvore que cai sobre a solidão – ou a esta interrompe – anunciando a nova estação:

1(a

le
af
fa
ll

s)
one
l

iness[27]

Mas, se Mallarmé, cummings, Apollinaire, entre tantos outros, sentiram a necessidade de uma sintaxe visual em lugar da linguagem discursiva, o fenômeno literário moderno não se restringiu a essa utilização funcional dos recursos tipográficos.

Desfigurada a autoridade do realismo convencional oitocentista como simbolização única e coerente da captação do sentido totalizante da existência – através da qual as coisas, as forças naturais e as instituições sociais tornavam-se destituídas de conteúdo se não representassem as relações orgânicas entre os homens e o mundo exterior – vai emergir no processo artístico-criativo, desde fins do século XIX, o estatuto da ambivalência enquanto exercício oblíquo de expressão da relatividade das coisas do mundo.

A compreensão da obra literária como representação simbólica da vida e representação de sua totalidade – característica da poética realista – vê a inscrição da ambiguidade no fenômeno literário na instância de seu próprio texto, desfazendo o sentido tradicional da *mimesis*, como reestruturação da realidade.

Por exemplo, na justaposição não silogística de fragmentos do método ideogrâmico dos *Cantos*, de Ezra Pound:

[26] CAMPOS, Augusto de. "Mallarmé: o poeta em greve". *In*: MALLARMÉ, Stéphane. *Op. cit*., p. 23.
[27] CUMMINGS, E.E. "95 poems (1958)". *In:* _____. *Complete poems, 1904-1962*. Nova Iorque: Liveright, 1994, p. 673.

Canto XIV

Io venni in luogo d'ogni luce muto;
The stench of wet coal, politicians
. . . . . e and. . . . . n, their wrists bound to
their ankles,
Standing bare bum,
[…]
And behind them. . . . . f and the financiers
lashing them with steel wires.

And the betrayers of language
. . . . . n and the press gang
And those who had lied for hire;
the perverts, the perverters of language,
the perverts, who have set money-lust
Before the pleasures of the senses;

[…]
The petrified turd that was Verres,
bigots, Calvin and St. Clement of Alexandria!

[…]
And Invidia,
the corruptio, foetor, fungus,
liquid animals, melted ossifications,
slow rot, foetid combustion,
chewed cigar-butts, without dignity, without tragedy
. . . . .m Episcopus, waving a condom full of black-beetles,
monopolists, obstructors of knowledge.
obstructors of distribution.[28]

(v.1-5;22-29;51-52;82-89)

No exemplo acima, trechos do *Canto XIV*, revelam um "caleidoscópio" moderno, iniciado, entretanto, por uma citação de um texto clássico, o "Inferno", de Dante.

Uma inversão irônica do mundo estético e moral da *Divina Comédia* que anuncia sucessivas imagens de políticos, financistas, donos da imprensa, líderes religiosos etc (de)compostas com furor poético. Um mosaico em que o primeiro fragmento colado estabelece um vínculo com a tradição e ao qual se justapõem outros, contemporâneos. Um impulso de escrita nascido de uma experiência literária prévia, retomada de forma não estática e não reverente.

Sobre T. S. Eliot, outro poeta em cuja obra também é eminente o lastro matricial de culturas filosófico-literárias pretéritas unidas à modernidade poética, Malcolm Bradbury reconheceu que ele soube explorar "um método complexo de entremear cadências poéticas

[28] POUND, Ezra. *The cantos of Ezra Pound*. Nova Iorque: New Directions Book, 1996, pp. 61-63.

antigas e modernas"[29] e Northrop Frye, ainda sobre o autor de *Waste Land*, afirma que a originalidade em literatura seria uma meia-verdade, porque "cada poeta herda um *continuum* literário que vem desde Homero"[30].

Portanto, a autoconsciência da linguagem artística moderna também aponta para o passado, com o qual se lança em um jogo intertextual, recuperando-o no presente. Evidencia-se uma dinâmica de realocação acionada pela memória cultural e que alcança a modernidade com potencial para a (re)criação do novo:

> "O estatuto citacional é o lugar simultaneamente central e problemático em que se joga a escrita desde o fim do século XIX. De fato, cada vez mais o texto literário se inscreve numa relação com a multidão dos outros textos que nele circulam. Ao tornar-se o receptáculo móvel, o lugar geométrico dum fora-do-texto que o percorre e informa, deixou de ser um bloco fechado por fronteiras estáveis e instâncias de enunciação claras. Aparece então como uma configuração aberta, percorrida e balizada por redes de referências, reminiscências, conotações, ecos, citações, pseudocitações, paralelos, reativações."[31]

No alvorecer do século XX, a iconoclastia das vanguardas torna a expressão artístico-linguística eminentemente plural, tomando o sentido não como um dado em si, mas como um valor, concebendo a própria linguagem, ela mesma, como um meio de produção de realidades: "A 'prática intertextual' toma um sentido mais amplo para as vanguardas contemporâneas, que se esforçam por edificar uma teoria mais totalizante do texto, englobando as suas relações com o sujeito, o inconsciente, a ideologia."[32]

Com perspectivas já abertas, portanto, em fins do Oitocentos, pelo Simbolismo e pelo Impressionismo e fomentadas, no século seguinte, pela Linguística e pela Psicanálise, as vanguardas abalaram essa simetria entre arte e realidade e induziram novas concepções de representação para além do realismo artístico.

Por um viés metalinguístico, combinou-se o efeito da linguagem poética dobrada sob si mesma com soluções estilístico-formais que se coadunavam com a recusa simbolista à limitação da arte ao objeto, à técnica de produzi-lo e a seu aspecto palpável. Isso resultou em um alargamento do espaço interno da poesia, levando-a a dialogar não com a realidade aparente das coisas, mas com a realidade da própria linguagem.

---

[29] BRADBURY, Malcolm. *O mundo moderno: dez grandes escritores*. "T. S. Eliot". Tradução de Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p. 159.
[30] FRYE, Northrop. *T. S. Eliot*. Tradução de Elide-lela Valarini. Rio de Janeiro: Imago, 1998, p. 114.
[31] TOPIA, André. "Contrapontos joycianos". *In:* JENNY, Laurent … [et al.]. *Intertextualidades*. Tradução de Clara Crabbé Rocha. Coimbra: Livraria Almedina, 1979, p. 171.
[32] JENNY, Laurent. "A estratégia da forma". *Ibidem*, p. 46 (nota de rodapé 23).

Por conseguinte, é a partir de um contexto no qual a arte toma para si própria a tematização da sua forma que se torna possível identificar entre tantos "ismos" – Futurismo, Cubismo, Dadaísmo etc – a constante do experimentalismo com a qual a modernidade poética encaminha para novos conceitos de composição e, consequentemente, para novas dimensões na literatura. Uma concepção artística menos totalizante e menos idealizante de texto e que atende a uma nova sensibilidade do homem pós-romântico exposto ao impacto da sociedade urbana e industrial, transformada pela produção em série e pela cadeia de montagem, como era o caso de parte da Europa (e, em menor escala, aqui, do município de São Paulo do início do século XX).

Na sua rotina cotidiana, esse homem, marcado pela sensação do anonimato, teria "automatizadas" suas percepções e reações ante a realidade que o cerca. A literatura, deparando-se, aí, com um fecundo filão para a abertura de novos caminhos, passa a se constituir como um efeito desestabilizador das expectativas de seu público.

Impondo ao indivíduo uma consciência dramática da linguagem, a literatura "renovaria" essas percepções e reações habituais por meio de elementos que tornariam os objetos mais "perceptíveis" por meio de um efeito de desfamiliarização da linguagem.

E, para tanto, não bastassem a utilização funcional dos recursos tipográficos, a inscrição da ambiguidade no próprio texto poético e o jogo intertextual com obras do passado, expande-se, ainda mais, a substância literária, contrapondo-a a um pano de fundo oficial(esco) e normativo.

Dessa forma, organizando-se, portanto, na consciência de sua própria dispersão, a obra literária da modernidade consolida como texto a percepção fragmentária do universo.

Ângela Dias e Pedro Lyra, escudados em Walter Benjamin, afirmam:

> "Daí a convivência estrutural, na fisionomia da produção moderna, do seu comprometimento inevitável com as leis de mercado, e, ao mesmo tempo, da sua incurável e utópica irreverência diante dos comportamentos e convenções estereotipadas. Daí o exercício de uma *escrita* que, no próprio processo de constituição, desvela-se como *leitura* plural e divergente da infinidade de textos, ideologias e emblemas do mundo moderno. Daí o desmascaramento da transcendência, da *aura* do objeto literário, de acordo com Benjamin, despido do caráter único e ritual de sua origem mítica, e forjado na impureza, no espúrio, no prosaico da experiência desintegradora inerente à sociedade industrial contemporânea. [...] Se o texto literário da modernidade constrói-se no exercício pleno de sua ambiguidade estrutural, como coro de falas e contrastes, ele explicitamente assimila o procedimento formal típico da práxis paródica ".[33] (grifei)

[33] DIAS, Ângela e LYRA, Pedro. "Paródia: introdução" *in* Selma Calazans Rodrigues (org.). *Sobre a paródia*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro 62, jul-set de 1980, p. 4.

A paródia não é, de modo algum, um fenômeno literário contemporâneo. Nesse sentido, Laurent Jenny[34] lembra que, no *Satiricon*, aproximadamente no ano 60 d.C., quando Petrônio põe na boca do poeta Eumolpo um longo poema épico intitulado *A guerra civil*, tratar-se-ia de uma paródia da *Farsália*, de Lucano. Posteriormente, continua Jenny, Rabelais, no início do século XVI, aproveitaria em *Gargântua* e *Pantagruel*, brasões, avisos de arautos, discursos etc, enfim, formas da escolástica, dos romances de cavalaria e da *parodia sacra*.

É possível, assim, remeter-se à intertextualidade paródica de diversas épocas. Linda Hutcheon[35] chega a ressaltar que muitas delas teriam competido pelo título de "Idade da Paródia", citando como exemplo o entusiasmo demonstrado, no século XIX, por uma paródia específica de poemas e novelas do Romantismo tardio. Dado que neste período existia um público leitor e literato da classe média, os parodistas podiam utilizar-se de textos contemporâneos, além de clássicos e obras conhecidas, como a Bíblia.

Linda Hutcheon, ainda, aduz à raiz etimológica do termo "paródia" ao substantivo grego *parodia* ("contracanto"), salientando que o prefixo *par(a)-*, além de remontar a ideia de "contra" ou "oposição", "presumivelmente, o ponto de partida formal para a componente de ridículo pragmática habitual da definição"[36], também pode significar "ao longo de" e, exatamente neste segundo sentido, encontrar-se-ia "uma sugestão de um acordo ou intimidade, em vez de contraste [...] que alarga o escopo pragmático da paródia de modo muito útil para as discussões das formas de arte modernas"[37].

Haroldo de Campos, igualmente, salienta que "a paródia não deve ser necessariamente entendida no sentido de imitação burlesca, mas inclusive na sua acepção etimológica de 'canto paralelo'"[38]. Paul Zumthor, seguindo na mesma direção, apõe: "A paródia não é, em primeira instância, troça: se o é, é por acréscimo e por via de consequência"[39]. Assim como Hutcheon, Campos e Zumthor, Gerard Genette[40] também afirma que a paródia não deve ser tomada unicamente pela sua função burlesca, porque isso impediria a consideração de obras como o *Hamlet*, de Jules Laforgue, a *Electra*, de Jean Giraudoux, o *Doutor Fausto*, de Thomas Mann, e o *Ulisses*, de James Joyce, na relação que mantêm com o seus textos matrizes. E, da mesma forma que Hutcheon, Genette também

[34] JENNY, Laurent. *Op. cit*., pp. 10-11.
[35] HUTCHEON, Linda. *Op. cit.*, p. 12.
[36] *IDEM*, *ibidem*, p. 48.
[37] *IDEM*, *ibidem*, p. 48.
[38] CAMPOS, Haroldo de. *In:* ANDRADE, Oswald de. *Oswald de Andrade: trechos escolhidos por Haroldo de Campos*. Rio de Janeiro: Agir, 1967, p. 16.
[39] ZUMTHOR, Paul. "A encruzilhada dos 'rhétoriqueurs': intertextualidade e retórica". *In*: JENNY, Laurent … [et al.]. *Op. cit*, p. 123.
[40] GENETTE, Gerard. *Palimpsestes: La littérature au second degré*. Paris: Éditions du Seuil, 1982, p. 35.

ressalta a onipresença histórica da paródia, asseverando que essas obras modernas citadas anteriormente conservam com seus textos de referência o mesmo tipo de ligação que *Virgile Travesti* – escrito em 1648 por Paul Scarron – cultiva com a *Eneida*, de Virgílio.

Portanto, da própria etimologia da palavra "paródia" ("contracanto" ou "canto paralelo") à magnitude conceitual que a modernidade emprestaria ao termo, reflete-se a duplicidade do seu caráter escritural: afirma-negando a existência de uma referência e, ao fazê-lo, ela a recria. Decorre daí, por conseguinte, a intrínseca irreverência desta "espécie oblíqua de fazer poético"[41] diante de condutas estabelecidas e convenções estereotipadas, o que, de pronto, identifica a paródia com o "coro de falas e contrastes"[42] da polifonia estrutural da produção artística moderna.

Uma práxis artística que, no seu próprio processo de constituição, já mostra sua abertura à infinidade de signos e ideologias da modernidade. Forjando-se no lado ordinário da sociedade industrial contemporânea, a paródia contribui para inscrever, na essência da produção textual moderna, um dissonante dialogismo que deriva de uma proveitosa aproximação-colisão de discursos e sujeitos por vezes díspares e, até então, inconciliáveis.

De inegável natureza especular, o reflexo por ela gerado pode se apresentar invertido, reduzido ou, até mesmo, ampliado. Uma vez que, com os movimentos renovadores da arte ocidental na segunda metade do século XIX e as experimentações das vanguardas artísticas do século XX, ampliou-se o campo artístico para novas e diferentes utilizações da paródia enquanto modo de expressão da evolução literária e, graças a seu caráter fragmentário e indicativo, ela pode apresentar implicações hermenêuticas não só no âmbito da literatura, mas também no campo da linguística e nas esferas filosófica e ideológica.

Assim, a autorreflexividade das formas de arte contemporâneas, quando toma a forma de paródia, fornece um novo modelo para os processos artísticos. Nele, o poema é construído a partir de um feixe de relações múltiplas, refletindo e questionando outros textos, discursos e influências por ele incorporados e nele reestruturados.

É, pois, nesse contexto moderno de autorreferência e autolegitimação que a paródia se estabelece enquanto eficaz efeito metalinguístico e se mostra profícuo mecanismo de investigação crítica acerca do processo de produção, de recepção e de (re)interpretação de textos (e de obras de arte em geral).

Radical provocadora de mudanças de expectativas e de perspectivas, a paródia se articula com o projeto artístico moderno possibilitando o questionamento de todo um alicerce

[41] DIAS, Ângela e LYRA, Pedro. *Op. cit.*, p. 5.
[42] *IDEM*, *ibidem*, p. 5.

de (pre)conceitos e uma (re)visão de determinados elementos artísticos e, consequentemente, dos papéis desempenhados por eles. Representa uma articulação entre arte e história e não se faz adequar a posturas idealizantes e/ou classizantes. Opera em intimidade com a contingência, valendo-se de resíduos, fragmentos, fontes e materiais outrora desprezados. Apresenta, pois, um complexo e polissêmico sistema de significação, recebendo e assimilando a interferência de sujeitos e questões com as quais interage social e contextualmente.

Pode-se verificar, então, a partir da construção paródica, a constatação do distanciamento – e, eventualmente, oposição – existente entre significante e significado.

Desautomatiza-se a linguagem, opondo-a a formas alienadas de expressão. Por um lado, promove-se o deslocamento do sentido do texto parodiado e, por outro, dessacralizam-se as noções de autoria e originalidade do produto artístico e de seu estatuto de objeto de arte intocável e inerte, avesso, por conseguinte, a interpretações pluralistas. O que pode resultar, também, em uma consequente relativização do conceito de texto e do estabelecimento dos seus limites – início / fim.

"Desessencializando", assim, a literatura, transformando e expandindo, pois, a sua substância, a obra paródica é capaz de questionar o cânone sobre o qual se impõe da mesma maneira como questiona o discurso ideológico que contribuiu para o estabelecimento desse cânone, apontando para a conscientização do (ultra)passado e para a possibilidade de (trans)formação do presente.

Conforme anteriormente mencionado, o Futurismo (1909), o Expressionismo (1910), o Cubismo (1913), o Dadaísmo (1916) e o Surrealismo (1924) foram os principais resultados de uma atitude artística e cultural de contestação de um mundo em crise e intensificaram, a limites extremos, um processo em curso desde o século XIX, em correntes revolucionárias do Romantismo, nos experimentos simbolistas ou, até mesmo, no amálgama de estilos da *belle époque*.

Apesar de suas grandes diferenças, todos esses movimentos tiveram em comum o questionamento de conservadores moldes acadêmicos cristalizados em uma arte envelhecida e a consequente tentativa de renovação de manifestações artísticas e culturais que interagissem com um ambiente social que desencadeou – além de duas guerras mundiais – profundas transformações na vida política e econômica das sociedades.

Conforme Lúcia Helena:

> "Com as *vanguardas históricas* chega ao primeiro plano a vigência do que Mário de Andrade, numa expressão feliz, chamou de 'direito permanente à pesquisa estética'. Ou seja: tanto a valorização da linguagem enquanto tema e objeto da própria arte, quanto a insatisfação do criador em face dos procedimentos já sedimentados, e a busca de penetrar nos domínios do inconsciente."[43]

Esses movimentos de vanguarda propagaram-se rapidamente para além das fronteiras de sua origem europeia e chegaram a terras brasileiras, tomando uma feição adaptada às condições culturais, econômicas e políticas nacionais.

> "Se na Europa as vanguardas conviviam com uma sociedade de tradição racionalista, em estágio de industrialização avançada, com poderosa burguesia e em meio à convulsão bélica, os ecos que penetram no Brasil interagem com um país de tradição colonialista, largas faixas latifundiárias, de incipiente industrialização, desenvolvimento desigual e alto hibridismo cultural. Serão, pois, diversas as suas correlações e os seus efeitos."[44]

Inicialmente, São Paulo e Rio de Janeiro formaram a ponta de lança do movimento modernista, locais em que o contato com o estrangeiro se estabelecia de forma mais direta e, também, onde se davam mais significativamente as relações entre a sociedade latifundiária e a burguesia industrial. Depois, a eles somaram-se Minas Gerais e alguns estados do Nordeste, tendo o modernismo se generalizado apenas nos anos 30, com as narrativas sobre as condições de vida do brasileiro.

Na sua fase heroica (década de 20), prevaleceu um "comportamento de implantação"[45]: agressividade, experimentação arrojada de novas formas artísticas e lançamento das bases de uma discussão da dependência cultural e do nacionalismo.

Um clima de efervescência cultural alimentado por uma sociedade refratária aos conceitos preconizados pela vanguarda europeia e assimilados pelos modernistas brasileiros. Acaloradas discussões sobre os novos procedimentos artísticos que acabariam por desaguar em diferentes vertentes dentro do movimento. Cada qual, por meio de seus manifestos, revistas etc, a dar sua interpretação do significado de "modernismo".

---

[43] HELENA, Lucia. *Modernismo brasileiro e vanguarda*. São Paulo: Ática, 1986, p. 6.
[44] *IDEM*, *ibidem*, p. 41.
[45] *IDEM*, *ibidem*, p. 43.

Nesse contexto, em 1922, em São Paulo, acontece a Semana da Arte Moderna, na qual, atingido o limite de saturação do sistema literário-ideológico da tradição parnaso-simbolista (insuficiente para abrigar as então novas demandas culturais), foi proposto um novo conceito artístico que, simultaneamente, atualizasse o país em relação às vanguardas europeias e deixasse a arte brasileira mais voltada para a realidade nacional.

> "Vista em seu tempo, a Semana de 22 se oferecia como rito de passagem, força de destruição do velho mundo. Quando se inaugura a Semana de Arte Moderna em 1922, um itinerário já havia sido percorrido pelos jovens modernistas, mas num eixo eminentemente paulista. Desta prévia, destacam-se, como aspectos mais relevantes, o choque entre os padrões acadêmicos oficiais e a tentativa de se colocar a arte brasileira em compasso com o relógio artístico mundial, sob os auspícios da vanguarda europeia."[46]

Ao mesmo tempo em que procurava o original e o polêmico, a poética do movimento modernista, além de se manifestar através da pesquisa de fontes quinhentistas, da valorização do índio cuja imagem não fosse aquela idealizada pelo movimento romântico, da busca por uma "língua brasileira" (valorização do falar cotidiano, da língua falada pelo povo nas ruas), privilegiou, também, a utilização da paródia como tentativa de se estabelecer novos parâmetros para a história e para a literatura do Brasil.

Segundo Alfredo Bosi, quando o poeta mostra não levar a sério as "relações entre forma e conteúdo"[47] que dominam uma certa cultura, essa seria a hora da paródia. Paul Zumthor, de seu turno, afirma que "quanto mais manifesta e estável é a tradição (mais bem conhecidas, e admitidas como uma 'natureza', as figuras que lhe são próprias), mais eficaz é o efeito paródico"[48]. Fórmulas e lugares-comuns sujeitariam, assim, a linguagem literária à trivialidade e à estagnação. Nesse sentido, acerca da obra de Lautréamont, Laurent Jenny[49] afirma que poder-se-ia facilmente caracterizar a poesia romântica e o romance *noir* como "presas fáceis" para os *Cantos de Maldoror* e que esta mesma saturação de normas, regras e princípios estagnantes fizeram introduzir parodicamente no *Ulisses*, de James Joyce, linguagens tão diversas como a da imprensa sensacionalista, da saga irlandesa ou dos textos bíblicos.

[46] HELENA, Lucia. *Op. cit.*, 1986, p. 43.
[47] BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia.* São Paulo: Companhia das Letras, 2000, p. 194.
[48] ZUMTHOR, Paul. *Op. cit.*, 1979, p. 123.
[49] JENNY, Laurent. *Op. cit.*, p. 11.

O modelo literário brasileiro então vigente necessitava de um esvaziamento que lhe possibilitasse uma interpelação. E por "esvaziamento", evidentemente, não se tome "começar do zero", "apagar", mas, sim, aproveitar – pela paródia – o que já existia:

> "Sendo o esquecimento, a neutralização dum discurso impossíveis, mais vale trocar-lhe os polos ideológicos. Ou então reificá-lo, torná-lo objeto de metalinguagem. Abre-se então o campo duma palavra, nova, nascida das brechas do velho discurso, e solidária daquele. Quer queiram quer não, esses velhos discursos injetam toda a sua força de estereótipos na palavra que os contradiz, dinamizam-na. A intertextualidade fá-los assim financiar a sua própria subversão."[50]

Utilizando a ironia como principal estratégia retórica para despertar a consciência do leitor, o mecanismo do discurso paródico permitia ao poeta modernista (re)interpretar e (re)avaliar todo o sistema no qual a tradição se escorava. Mas ele o fazia paradoxalmente, assumindo-repelindo a própria cultura. Tomava o modelo original, recusava-o, esvaziava-o, recriava-o e, por fim, estabelecia, a partir dele, uma síntese contrastante.

A memória cultural nutre todo e qualquer texto, mas ela também pode constranger a escritura enquanto potencial fonte de estereótipos. O redirecionamento paródico, por seu valor antifrástico, é capaz, então, de incrementar os significantes retomados, os quais, em um novo contexto, com significações opostas, relativizam sua trivialidade semântica anterior.

Por um lado, a paródia é ciente do objeto sobre o qual trabalha, mas, por outro, também o é das reminiscências culturais que sobrepujam esse objeto. A sua especificidade é tornar a enunciar certos discursos "cujo peso se tornou tirânico"[51] para inflá-los semanticamente, evitando, por meio de uma inversão irônica, o "triunfo do 'clichê'"[52].

Acentuando o caráter polissêmico de uma estrutura pré-estabelecida, opera-se uma nova significação a partir de uma nova contextualização. Explora-se a potencialidade dos alicerces semânticos de um texto ou discurso em prol de uma nova articulação discursiva: "Trata-se de não deixar o sentido em sossego"[53].

Por isso, os motivos e os temas que caracterizavam a expressão do sujeito romântico alçado à evasão decorrente da incapacidade de dirimir seus conflitos com a sociedade que o rodeava e o engolia passaram a ser "alvos" quase constantes de paródias modernistas.

---

[50] JENNY, Laurent. *Op. cit.*, pp. 44-45.
[51] *IDEM*, *ibidem*, p. 44.
[52] *IDEM*, *ibidem*, p. 45.
[53] *IDEM*, *ibidem*, p. 45.

Carlos Drummond de Andrade, em "Sentimental", partiria de "As letras", de Fagundes Varella. Ele conjuga a intertextualidade temática – no caso, a escrita do nome da amada – com a inversão irônica proporcionada pela contraposição da perspectiva romântica à ótica modernista.

O autor romântico, como tal, grava o nome da amada em um arbusto que, com o passar do tempo, cresce, tornando o entalhe inacessível ao poeta ainda apaixonado:

As Lettras

Na tenue casca de verde arbusto
Gravei teu nome, depois parti;
Forão-se os annos, forão-se os mezes,
Forão-se os dias, acho-me aqui.
Mas aí! o arbusto se fez alto,
Teu nome erguendo, que não mais vi!
E n'essas letras que aos céos subião
Meus belos sonhos de amor perdi.[54]

Drummond, ao contrário, em meio a uma usual refeição, ao tentar escrever o nome da amada com as letrinhas de uma sopa, é "despertado" do seu intento por algum dos demais presentes à mesa:

Sentimental

Ponho-me a escrever teu nome
com letras de macarrão.
No prato, a sopa esfria, cheia de escamas
e debruçados na mesa todos contemplam
esse romântico trabalho.

Desgraçadamente falta uma letra,
uma letra somente
para acabar teu nome!

– Está sonhando? Olhe que a sopa esfria!

Eu estava sonhando...
E há em todas as consciências um cartaz amarelo:
"Neste país é proibido sonhar."[55]

[54] VARELLA, Luiz N. Fagundes. *Cantos do ermo e da cidade*. Rio de Janeiro: B. L. Garnier, 1880, p. 121.
[55] ANDRADE, Carlos Drummond de. *Alguma poesia*. *In*: Poesia Completa. Fixação de textos e notas de Gilberto Mendonça Teles. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguillar S.A., 2003, p. 16.

Embora o estado d'alma do eu lírico dos dois autores confluam para a exteriorização de um sentimento equivalente, os diferentes registros por eles utilizados decorrem das conjunturas estético-ideológicas a que ambos se enquadram: enquanto Varella o faz romanticamente, em uma árvore (metáfora para a expressão da perenidade e da inatingibilidade do seu amor), Drummond, apelando a uma modern(ist)a deriva de afetos, vale-se de uma habitual refeição, na qual são consumidos, além do amor do poeta, transitoriedade e irreverência.

O poeta mineiro dá azo à inversão irônica da metáfora do amor inexaurível (a fixação do nome da mulher amada) em outra construção temática. Não há, de poema para poema, relações enquanto conjuntos estruturados. A reminiscência romântica é posta a ridículo unicamente pela ênfase geral do discurso, resultando, pois, em uma paródia discursiva.

Manuel Bandeira, por sua vez, em "Teresa" subverte "O 'Adeus' de Teresa", de Castro Alves.

O amor à primeira vista, despertado por Teresa no autor baiano, é estendido por anos a fio até um e insólito e derradeiro "adeus":

O "Adeus" de Teresa

A primeira vez que eu fitei Teresa,
Como as plantas que arrasta a correnteza,
A valsa nos levou nos giros seus...
E amamos juntos... E depois na sala
"Adeus" eu disse-lhe a tremer co'a fala...

E ela, corando, murmurou-me: "adeus."

Uma noite... entreabriu-se um reposteiro...
E da alcova saía um cavaleiro
Inda beijando uma mulher sem véus...
Era eu... Era a pálida Teresa!
"Adeus" lhe disse conservando-a presa...

E ela entre beijos murmurou-me: "adeus!"

Passaram-se tempos... sec'los de delírio
Prazeres divinais... gozos do Empíreo...
... Mas um dia volvi aos lares meus.
Partindo eu disse – "Voltarei!... descansa!..."
Ela, chorando mais que uma criança,

Ela em soluços murmurou-me: "adeus!"

Quando voltei... era o palácio em festa!...
E a voz d'*Ela* e de um homem lá na orquestra
Preenchiam de amor o azul dos céus.
Entrei!... Ela me olhou branca... surpresa!
Foi a última vez que eu vi Teresa!...

E ela arquejando murmurou-me: "adeus!"

S. Paulo, 28 de agosto de 1868.[56]

Escarnecidos por Bandeira, esses encontros e desencontros, despertares e despedidas são convertidos em visões de uma aberração física que, sucessivas e crescentes, acabam "cegando-o". Só assim, ante a falta de percepção ou de apreensão da "dura realidade" que o poeta outrora enxergava, vem a se restabelecer a paz cósmica:

Teresa

A primeira vez que vi Teresa
Achei que ela tinha pernas estúpidas
Achei também que a cara parecia uma perna

Quando vi Teresa de novo
Achei que os olhos eram muito mais velhos que o resto do corpo
(Os olhos nasceram e ficaram dez anos esperando que o resto do corpo
[nascesse)

Da terceira vez não vi mais nada
Os céus se misturaram com a terra
E o espírito de Deus voltou a se mover sobre a face das águas. [57]

A contradição discursiva, aqui também presente, interliga os dois textos, mas diferentemente da relação dos poemas de Varella e Drummond, a releitura de Manuel Bandeira do poema de Castro Alves não se limita à inversão de um conceito, estendendo-se, sim, a toda uma conjuntura. São tecidas duas redes conflitantes de correlações entre o caráter dos seus protagonistas, os respectivos discursos entabulados e as situações. O cerne do poema de Castro Alves (os sucessivos encontros com Teresa) é transportado para o discurso poético de Manuel Bandeira e, lá, recuperado, adaptado, pervertido e, por fim, contradito pelo trabalho intertextual empreendido pelo autor modernista. De um texto para o outro, o tom, a

[56] ALVES, Castro. *Espumas flutuantes*. *In*: Obra completa. Edição comemorativa do Sesquicentenário. Organização, fixação de texto e notas de Eugênio Gomes. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguillar S.A., 1997, p. 107.
[57] BANDEIRA, Manuel. *Libertinagem*. *In*: Poesia Completa e Prosa. Volume único. Organização de André Seffrin. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguillar, 2009, p. 110.

ideologia, o próprio andamento das cenas mudam não ao acaso, mas por uma série de remodelações das contradições e das simetrias do poema parodiado.

Logo, entre os preceitos da nova estética, além do interesse pelo folclore brasileiro, pela (re)criação do cotidiano das diversas realidades do país, pela desmusicalização dos versos, pela descoberta do lado prosaico da vida e pelo discurso a favor da língua brasileira, incluía-se, também, uma aproximação crítica a obras do passado por meio do emprego da paródia. Mas, em se tratando de paródia e do Modernismo brasileiro, impossível não associá-los quase que imediatamente a Oswald de Andrade.

Nesse sentido, Affonso Romano de Sant'Anna assinala que os poetas modernistas conheceram a paródia, mas enquanto muitos teriam retornado à paráfrase, "procurando abrigo numa tradição alongada"[58], Oswald de Andrade seria o exemplo do autor quase que exclusivamente paródico.

Jorge Schwartz[59], por sua vez, comparando os componentes satíricos dos poemas do argentino Olivério Girondo e de Oswald de Andrade, salienta que uma das grandes diferenças entre os dois seria a eminência da paródia na obra do brasileiro.

De seu turno, Haroldo de Campos[60] destaca a admiração de Oswald de Andrade por James Joyce e Thomas Mann e evidencia a utilização da paródia como um dos principais recursos de composição do romance *Memórias sentimentais de João Miramar*.

Polêmico, irônico, militante político, produziu obras-primas como o os dois (não)romances *Miramar* (1924) – citando anteriormente – e *Serafim Ponte Grande* (1933), o livro de poesias *Pau Brasil* (1925), a peça de teatro *O rei da vela* (1937) e a autobiografia *Um homem sem profissão – Sob as ordens da mamãe* (1954), além de ser o idealizador de dois dos principais manifestos modernistas, "Manifesto da Poesia *Pau Brasil"* (1924) e "Manifesto Antropófago" (1928), Oswald de Andrade – "conhecido por sua personalidade exuberante e indômita, [...] sempre manteve em alerta o espírito barulhento e combativo. Veemente nas intervenções públicas, [...] enfrentou desafios e vaias, rebatendo com sua irreverência desconcertante [...]"[61] – foi o artista do período que melhor instrumentalizou a paródia no intuito de repensar a literatura e a história nacional.

---

[58] SANT'ANNA, Afonso Romano de. *Música popular e moderna poesia brasileira*. 4. ed. São Paulo: Landmark, 2004, p. 103.
[59] SCHWARTZ, Jorge. *Vanguarda e cosmopolitismo na década de 20: Oliverio Girondo e Oswald de Andrade*. Tradução de Mary Amazonas Leite de Barros e Jorge Schwartz. São Paulo: Perspectiva, 1983, p. 201.
[60] CAMPOS, Haroldo de. *In:* ANDRADE, Oswald de. *Op. cit.*, 1967, p.16.
[61] FONSECA, Maria Augusta. *Op. cit.*, p. 11.

Sobretudo na sua obra, a paródia acabou por se converter em um eficaz mecanismo formal e temático da escrita de textos, com implicações hermenêuticas, ideológicas e culturais. De acordo com as necessidades de sua criação artística, ele jogou com as tensões criadas pela tradição, reconheceu a "mudança na continuidade" e propôs novas bases para um rearranjo do passado cultural do Brasil.

Utilizando a literatura como veículo de crítica social em que a ironia engendrada pela paródia configurou-se no traço estilístico dominante, ele restaurou poeticamente a história brasileira e burlou a gramática normativa da língua portuguesa.

> "A interferência, em Oswald de Andrade, do ambiente econômico paulista, acrescida de suas constantes viagens à Europa e contatos com as conquistas da vanguarda, além de sua sensibilidade pessoal para aderir às conquistas modernas, tudo isso faz dele um representante extremamente sensível em relação à atitude de ruptura dos vínculos da arte com a aura."[62]

Através do humor e da paródia, a poesia de Oswald de Andrade, enquanto atitude estética, no que teve de mais renovador, exprimiu uma conduta ímpar no cenário da literatura brasileira dos anos 20. Ela recontou o passado nacional e capturou – metonimicamente – a realidade que a circundava. Por um lado, refletiu uma concepção de poesia que visava a dirimir o elemento discursivo, o eloquente e o lirismo romântico. Por outro, deixou transparecer a assimilação da visualidade presente na diagramação dos jornais, na publicidade e no cinema.

Ciente do seu passado e do seu presente, o projeto literário de Oswald de Andrade priorizou e incorporou parodicamente o discurso literário, histórico, político, religioso etc através de uma aguda e conscienciosa reelaboração linguístico-literária. A paródia, em Oswald de Andrade, acabou por comungar o propósito intencional e deliberado do próprio autor e do modernismo.

Assim, neste estudo, após um painel, constituído por breves reflexões acerca de algumas das "aventuras que se inserem na complexa história das invenções formais da literatura europeia [...] responsáveis por uma reestruturação radical no modo de conceber o texto literário"[63], foi possível situar entre essas "aventuras" o viés paródico, por meio do qual caracterizou-se, a seguir, a inserção do modernismo brasileiro e de Oswald de Andrade no espírito das vanguardas artístico-literárias europeias do início do século XX.

---

[62] HELENA, Lucia. *Op. cit*., 1985, p. 65.
[63] BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 43.ed. São Paulo: Cultrix, 2006, p. 346.

Sob essa ótica, a paródia na obra de Oswald de Andrade, por um lado, faz jus à revolução estética que o movimento modernista trouxe à cultura brasileira e, por outro, torna possíveis ponderações acerca de inovações radicais no código literário brasileiro da primeira metade do século XX.

No livro de poesias *Pau Brasil*, de 1925, publicado originariamente em Paris pela editora francesa *Au Sans Pareil*, com ilustrações de Tarsila do Amaral e prefácio de Paulo Prado, Oswald de Andrade, por meio da utilização paródica de textos históricos e literários, de diferentes discursos e registros da língua portuguesa e, ainda, de um visado efeito de oralidade, quase sempre em poemas breves e em verso livre, restaura a história e a literatura nacional – da carta de Caminha à contemporaneidade do poeta – bem como assinala, com saborosa argúcia, a diversidade e a disparidade socioeconômica do habitante nacional.

No presente trabalho, as motivações, os alcances e os efeitos da dimensão paródica desse livro serão analisados nos capítulos seguintes.

Em "Oswald de Andrade, autor da História do Brasil", partindo da estratégia de composição da série de poemas "História do Brasil", primeiramente, ressaltam-se determinados elementos caracterizantes da colonização brasileira e da mentalidade dos colonizadores, evidenciando a possibilidade e a pertinência de se reinterpretar e reavaliar o texto matriz na relação que (r)estabelece com a paródia. A seguir, introduz-se uma análise da relação dinâmica entre autor, obra e público, tornando possível analisar a obra oswaldiana, sob a ótica da recepção dos textos paródicos. Por meio do poema "escapulário", perfaz-se um exame mais eficaz da contribuição do leitor da paródia para o estabelecimento do sentido do texto enquanto atitude cooperativa com a obra, exacerbando, assim, o lugar fundante da alteridade na sua constituição. Por fim, ressalta-se o papel primordial desempenhado pelas relações humanas entre os fatores de efetividade e sucesso da construção do sentido do texto.

Já em "Paródia *ready made*", trata-se da capacidade da poesia paródica de Oswald de Andrade fazer aflorar facetas reprimidas da formação e do desenvolvimento da identidade nacional que contribuíram para um apagamento das contradições das raízes nacionais. Partindo-se – também aqui – da série de poemas "História do Brasil", chega-se aos poemas "o capoeira", "bonde" e "pronominais" da série "Poemas da colonização". Oswald de Andrade agrega à dimensão popular, etnográfica e folclórica brasileira a indistinção entre cultura de elite e cultura popular, na qual o livre trânsito entre tais níveis de criação possibilita uma literatura como processo intercomunicativo em que influências díspares originam

confluências profícuas e, ainda, tornam explícito um modo heterogêneo de constituição do texto.

Por fim, no capítulo “Paradoxalmente moderno”, é tematizada a contraposição modernista ao conceito de “literatura brasileira” forjado durante os períodos árcade e romântico, evidenciando um projeto de construção de uma nova identidade nacional e de um novo sentido de brasilidade lastreados no fazer poético-paródico da modernidade e que implicam a dessacralização formal e ideológica do elemento nacional e a destituição do emocionalismo ufanista como basilares da literatura brasileira. A “Canção do exílio”, de Gonçalves Dias, é contraposta ao “canto de regresso à pátria”, de Oswald de Andrade. A oposição gonçalvina – marcadamente entre um “cá” banal e o “lá” maravilhoso – apresenta uma terra natal do poeta divina e extraordinária, porém distante e genérica, puramente convencional e padronizada. Em resposta, o “canto” oswaldiano exprime um movimento aproximativo de retorno à terra natal que permite que o âmago do país seja mostrado dinamicamente pelo poeta, isto é, que ele seja visto no curso de seu desenvolvimento com as contradições e os paradoxos que abarca.

2 Oswald de Andrade, autor da História do Brasil

Nos poemas da série "História do Brasil", em uma construção literária extremamente condizente com a agudeza do espírito cômico-crítico que o caracteriza, Oswald de Andrade retoma a história brasileira do século XVI ao início do XIX por meio de fragmentos de obras de Pero Vaz de Caminha, Pero de Magalhães Gândavo, Claude d'Abbeville, Frei Vicente do Salvador, Fernão Dias Paes, Frei Manoel Calado, J.M.P.S. e do Príncipe Dom Pedro.

Obras que, de forma panorâmica, poder-se-ia dizer, embaralhavam informações sobre a terra e os indígenas, aspectos da vida moral e espiritual da sociedade colonial e acontecimentos históricos que envolveram os autores, traduzindo, por um lado, a sedução provocada pela exuberante paisagem americana e, por outro viés, a viabilidade do expansionismo geográfico e da propagação da fé cristã.

Oswald de Andrade desconstrói esses textos, repetindo-os em forma de poema e aproximando realidades "temporalmente díspares"[64]. Por meio de uma transcontextualização paródica do informativo histórico para o literário moderno, ele conjuga o olhar para o passado com a poesia de vanguarda. Oswald de Andrade retoma nomes, formas e valores. A exemplo do ocorrido no conto "Pierre Menard, autor do Quixote", do argentino Jorge Luis Borges, o poeta instituiu, concomitantemente, mudança e distanciamento crítico.

Nesse conto, incluído no livro *Ficções*, de 1944, o narrador comenta – por sinal, em forma de paródia de uma resenha literária – a empreitada de um autor fictício do início do século XX, Pierre Menard, que resolveu reescrever *Dom Quixote de la Mancha*, de Miguel de Cervantes. Não seria uma adaptação e muito menos uma transcrição mecânica. A sua ambição seria produzir uma obra que coincidisse integralmente com a do autor espanhol, porém, defende o narrador, seria em tudo diferente, porque não teria sido escrita por Cervantes, mas por Menard, ou seja, a identidade de conteúdos não resistiria a diferentes contextos de produção e recepção.

Uma "coincidência" análoga se verifica na mencionada série de poemas. Nela, a estratégia de composição – o trabalho de assimilação e de transformação – acaba por ressaltar determinados elementos caracterizantes não só da colonização brasileira, mas também da mentalidade dos colonizadores, demonstrando a possibilidade e a pertinência de se reinterpretar e reavaliar o texto matriz na sua relação com a paródia. Uma conexão equivalente àquela ressaltada por Umberto Eco:

[64] HELENA, Lucia. *Op. cit*., 1985, p. 66.

> "[...] al escribir este otro texto (o este texto como Alteridad) se llega a criticar al texto original o a descubrirle posibilidades y valores ocultos; cosa, por lo demás, obvia: nada resulta más revelador que una caricatura, precisamente porque parece el objeto caricaturizado, sin serlo [...]."[65]

Eles – texto matriz e paródia – não se destroem mutuamente. O texto – ou mesmo o discurso – "citado" permanece presente. Não é mero "pré-texto". É portador de sentido, mantido como sinalização estilística dotada de valor poético e, nem de longe, subjaz esvaziado de funcionalidade.

Ideário e vocabulário paródicos, dialógicos por excelência, não calam seu(s) texto(s) ou discurso(s) de origem. Estes, tornados materiais constituintes e, como tais, não significando por conta própria, não renunciam, entretanto, à sua transitividade. Eles, que outrora representaram e ora são representados, não deixarão, pois, de tornar a representar. Redimensionados, todavia, pelo seu reflexo paródico são, então, desnudados por um processo de assimilação infinitamente superior ao do texto ou discurso monológico corrente. Promove-se uma fluência quase didática em cada conjunto ideológico, cada história, cada representação ou, mesmo, cada alusão parodiada.

Em versos como esses da "História do Brasil", a paródia apropria-se da História e, por conseguinte, do tempo, jogando com a própria vocação significante dos símbolos: se o sentido é dependente do contexto que rodeia a elocução, uma vez situado fora do cenário de onde emergiu, o texto incorporado parodicamente é, então, guindado à renovação através da sua síntese. Transcontextualizado, ele acaba desnudado filosófica, social e, claro, literariamente.

Motivos edênicos tais como a plena harmonia entre os seres, o desconhecimento do Bem e do Mal, a inexistência da morte etc seduziram cronistas e historiadores quinhentistas que aqui aportaram.

O alemão Hans Staden, em *Warhaftige Historia vnd beschreibung eyner Landtschafft der Wilden, Nacketen, Grimmigen Menschfresser Leuthen, in der Newenwelt America* … (1557), e os franceses André Thevet, em *Les singularitez de la France antarctique, autrement nommée Amérique; & de plusieurs terres et isles découvertes de nostre temps* (1558), e Jean de Léry, em *Histoire d'un voyage fait en la terre du Bresil, autrement dite Amerique* (1578), escreveram seus relatos autobiográficos e suas narrativas de aventuras do ponto de vista do exotismo e do extraordinário. Entretanto, descrições e

[65] ECO, Umberto. *Lector in fabula: la cooperation interpretativa en el texto narrativo*. Tradução de Ricardo Pochtar. 3.ed. Barcelona: Editorial Lumen, 1993, p. 86.

reflexões contidas nas obras de escritores portugueses revestiram-se de um caráter pragmático e funcional.

Segundo Sérgio Buarque de Holanda, a atenção dos autores lusos daquele período voltou-se, sobretudo, para o episódico e para o pormenor, restando "alguma vaga sugestão de mistério"[66] para a explicação de fatos, objetos ou seres que se encontravam além de seu conhecimento empírico e que, em princípio, desafiavam a ordem natural das coisas.

Um deles, o navegador e cosmógrafo Duarte Pacheco Pereira, na aurora do Quinhentos, chega a declarar que a experiência, "que é madre das coisas, nos desengana e de toda dúvida nos tira"[67]. Testemunho esse em consonância com o Rei Duarte I quando desaconselha a ação "sem fundamento certo, nem cure de signos, sonhos ou topos de vontade"[68]. Ou, ainda, com o próprio Camões, quando, na estrofe 153 do Canto X d'*Os Lusíadas*, dirigindo-se a Dom Sebastião, acerca do aprendizado da disciplina militar, ele assevera:

> De Formião, filósofo elegante,
> Vereis como Anibal escarnecia,
> Quando das artes bélicas, diante
> Dele, com larga voz tratava e lia.
> A disciplina militar prestante
> Não se aprende, Senhor, na fantasia,
> Sonhando, imaginando ou estudando,
> Senão vendo, tratando e pelejando.[69]

Daí decorre uma visão relativamente sóbria das terras descobertas que se faz notar nas descrições dos viajantes portugueses que aqui aportaram.

No Capítulo 9 da sua *História da província de Santa Cruz a que vulgarmente chamamos Brasil*, ao pretender narrar a história de um monstro marinho morto na capitania de São Vicente em 1564, Pero de Magalhães Gândavo descreve a criatura como tendo "quinze palmos de comprido e semeado de cabelos pelo corpo, e no focinho tinha umas sedas mui grandes como bigodes"[70]. Muito assemelhado a um leão-marinho e bastante distinta daquela

[66] HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Visão do paraíso*. 6.ed. São Paulo: Brasiliense, 2007, p. 5.
[67] PEREIRA, Duarte Pacheco. *Apud* HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Ibidem*, p.5.
[68] Duarte I. *Apud* HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Ibidem*, p.11.
[69] CAMÕES, Luís Vaz de. *Os lusíadas de Luís de Camões*. Anotados e parafraseados por Campos Monteiro. 4.ed. Revista por Joaquim Ferreira. Porto: Editorial Domingos Barreira, s/d, p. 672.
[70] GÂNDAVO, Pero de Magalhães. *A primeira História do Brasil: história da província Santa Cruz a que vulgarmente chamamos Brasil*. Modernização do texto original de 1576 e notas, Sheila Moura Hue, Ronaldo Menegaz; revisão das notas botânicas e zoológicas, Ângelo Augusto dos Santos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004, p. 130.

contida em um texto que acompanha a gravura de uma edição italiana de 1565, segundo a qual o monstro teria "17 pés, (...) cor verde e pastosa 'como veludo mole', as pernas e os pés amarelos, 'o membro de carne humana', e os olhos e a língua como fogo"[71].

Outro exemplo de tentativa de conciliação de fantasia e realidade, tão cara aos cronistas portugueses do período, verificado na obra de Gândavo, está no Capítulo 3 do T*ratado da terra do Brasil*. Acerca da longevidade dos seus habitantes, esta terra seria

> "muito salutífera e de bons ares, onde as pessoas se acham bem-dispostas e vivem muitos anos; principalmente os velhos têm boa disposição e parecem que tornam a renovar, e por isso alguns se não querem tornar às suas pátrias, temendo que nelas se lhes ofereça a morte mais cedo"[72].

Gândavo abstém-se de mencionar cifras, reduzindo a tese da longevidade a termos, em princípio, aceitáveis.

Entretanto, o geógrafo italiano Antônio Pigafetta[73], acompanhando a armada de Fernão de Magalhães na viagem ao redor do mundo, em 1519, atesta que indígenas brasileiros poderiam viver de cento e vinte e cinco a cento e quarenta anos. O missionário francês Jean de Léry[74], por sua vez, tendo passado dez meses na colônia francesa estabelecida na Baía da Guanabara, aonde chegara em 1557, admitia que muitos índios alcançavam de cem a cento e vinte anos de idade. Já o capuchinho francês Claude D'Abbeville[75], que participou da expedição francesa ao Maranhão em 1612, assegurava ter lidado pessoalmente com indivíduos de cento e sessenta e até de cento e oitenta anos.

A precoce centralização da monarquia portuguesa, que permitiu a pioneira expansão ultramarina lusitana e um modo – acima ilustrado pelas passagens da obra de Gândavo – mais pretensamente próximo de um olhar "científico" de lidar com o desconhecido e de agir diante do maravilhoso pode sugerir uma errônea conotação de "modernidade" às atitudes dos escritores e viajantes portugueses. Na verdade, serve mais para expor caracteres da sociedade lusa ainda arraigada à mentalidade medieval e alheia ao Renascimento.

---

[71] NELLI, Nicolo. *Nel Bresil di San Vicenzo nella Citta di Santos*. Veneza, 1565. *Apud* GÂNDAVO, Pero de Magalhães. *Op. cit.*, 2004, p. 127 (nota de rodapé n. 1)
[72] GÂNDAVO, Pero de Magalhães. "Tratado de terra do Brasil" *In:* CAMINHA, Pero Vaz; GÂNDAVO, Pero de Magalhães; SOUSA, Gabriel Soares de. *A carta de Pero Vaz de Caminha e outras narrativas de viajantes*. Campinas, SP: Komedi, 2009, p. 67.
[73] PIGAFETA, Antônio. *Apud* HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Op. cit*., p. 250.
[74] LÉRY, Jean de. *Apud* HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Ibidem*, p. 250.
[75] D'ABBEVILLE, Claude. *Apud* HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Ibidem*, p. 256.

Sérgio Buarque de Holanda, em *Visão do paraíso*, afirma que:

> "nada fará melhor compreender tais homens, atentos, em regra geral, ao pormenor e ao episódico, avessos, quase sempre, a induções audaciosas e delirantes imaginações, do que lembrar, em contraste com o idealismo, com a fantasia e com o senso de unidade dos renascentistas, o pedestre 'realismo' e o particularismo, próprios da arte medieval, principalmente de fins da Idade Média. Arte em que até as figuras de anjos parecem renunciar ao voo, contentando-se com gestos mais plausíveis e tímidos (o caminhar, por exemplo, sobre pequenas nuvens, que lhes serviriam de sustentáculo, como se fossem formas corpóreas), e onde o milagroso se exprime através de recursos mais convincentes que as auréolas e nimbos, tão familiares a pintores de outras épocas."[76]

A partir do século XVI, a capacidade de apreensão do real foi decisivamente estimulada pelo desenvolvimento das Ciências Exatas e da observação da Natureza, contudo essa noção de realidade só viria a ser obtida, em muitos casos, "por vias tortuosas"[77].

Nesse sentido, Pico Della Mirandola[78] assinala o desenvolvimento de crenças mitológicas da Antiguidade, experimentado na primavera da Idade Moderna. Ademais, acrescente-se o fato de que, durante o Renascimento, são significativos o incremento e o vigor de trabalhos nas áreas da Retórica, da Magia, da Astrologia e da Alquimia, cujos resultados ou diagnósticos, hoje, seriam, em sua maioria, fácil e cientificamente refutados.

Algo que, se vier a ser caracterizado como um "retrocesso" na capacidade de apreensão do real, não deve ficar adstrito às esferas da arte. Sintomático, nesse sentido, é o semelhante "recuo" verificado nos "juízos" de viajantes como Antônio Pigafetta ou Claude D'Abbeville.

O contrário, por conseguinte, lê-se nas descrições de cronistas e historiadores portugueses que acabam por traduzir um conservadorismo próprio do fim da era medieval: uma visão comparativamente fiel e escrupulosa das terras descobertas em que os fatos reproduzidos limitavam-se ao anedótico e apresentavam-se falhos de perspectiva.

No caso d'*A Carta* de Pero Vaz de Caminha, dirigida a D. Manoel, rei de Portugal, por um lado, ao relatar o descobrimento do Brasil e os primeiros contatos com a nova terra e com o seu habitante aborígine, o escrivão da frota de Cabral, além de acusar a existência de riquezas naturais, noticiou a viabilidade do ideal lusitano da propagação da cristandade no elemento indígena, na grande maioria das vezes, gentil e castiço.

---

[76] HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Op. cit.*, pp. 1- 2.
[77] *IDEM*, *ibidem*, p. 2.
[78] MIRANDOLA, Pico Della. Apud HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Ibidem*, p. 2.

Nas notas de Caminha, o nativo é, então, espontâneo e pueril, afeito, desta forma, a receber a palavra de Deus a lhe ser inoculada pela ação do europeu civilizado:

> [...] mostranranlhes huua galinha easy aviam medo dela e nõ lhe queriam poer a mãão edespois atomaram coma espamtados [...][79]

Algo que Massaud Moisés[80] identificou como um aparente e involuntário prenúncio do "bom selvagem", de Rousseau.

Por outro viés, Caminha deixou ver, em seu texto, toda a expressão dos equívocos e das intenções do português por meio de uma linguagem dotada de certo senso de humor e, até, de um ou outro maroto trocadilho:

> "[...] dauam antreles tres ou quatro moças bem moças e bemjentijs com cabelos mujto pretos comprjdos pelas espadoas e suas vergonhas tam altas etã çaradinhas e tam limpas das cabeleiras que de as nos mujto bem olharmos nõ tijnhamos nhuua vergonha [...][81]

Aparentemente, a nudez das índias não embaraçou os marinheiros como a galinha espantou os índios. Seria de se esperar um duplo assombramento gerado pelo contato com o "novo": à intimidação indígena gerada pela aproximação com a ave desconhecida deveria corresponder o atiçamento da tripulação lusa ante a ausência de vestimentas das nativas. No entanto, o "desavergonhado" trocadilho revela uma "colonização às avessas": o primitivismo e a ingenuidade ficam a cargo do português. "Contaminados", são eles que não têm ou se despojam da vergonha.

Nos trechos recortados d'*A carta*, de Caminha, Oswald de Andrade soube identificar e acentuar ironicamente o olhar europeu face ao caráter ingênuo e "incivilizado" atribuído pelo escrivão ao gentio na relação inicial que se estabeleceu entre conquistador e nativo bem como essa "contaminação" pelo comportamento indígena.

---

[79] CAMINHA, Pero Vaz. *A carta de Pero Vaz de Caminha*. Reprodução fac-similar do manuscrito com leitura justalinear de Antônio Geraldo da Cunha, César Nardelli Cambraia e Heitor Megale. São Paulo: Humanitas/FFLCH/USP, 2001, p. 37. Obs.: nesta e nas demais citações referentes a esta edição da carta de Pero Vaz de Caminha, não foram respeitados alguns dos diacríticos constantes da transcrição do texto original da obra pelo fato de não se tratar de um recurso disponibilizado pelo editor de texto empregado na redação deste trabalho.

[80] MOYSÉS, Massaud. *A literatura brasileira através dos textos*. São Paulo: Cultrix, 1971, p. 17.

[81] CAMINHA, Pero Vaz. *Op. cit.*, 2001, p. 41.

Por meio dos títulos atribuídos aos poemas, na apropriação modernista engendrada pelo autor, os índios receosos do contato físico com a ave são, então, identificados como bárbaros, cruéis e desumanos em "os selvagens":

os selvagens

Mostraram-lhes uma galinha
Quase haviam medo della
E não queriam pôr a mão
E depois a tomaram como espantados[82]

E as índias, por sua vez, em "as meninas da gare", são "transportadas" com sua nudez para dentro do ambiente público e urbano, no caso, uma estação ferroviária:

as meninas da gare

Eram três ou quatro moças bem moças e bem gentis
Com cabellos mui pretos pelas espadoas
E suas vergonhas tão altas e tão saradinhas
Que de nós as muito bem olharmos
Não tinhamos nenhuma vergonha[83]

As denominações dos poemas frisam a verve irônico-paródica do autor. Os títulos contraditórios aos conteúdos a que se referem notabilizam a idealização do nativo perpetrada pelo olhar europeu e a consequente necessidade de enaltecimento desse indivíduo até então não tocado pela colonização portuguesa, mas que se revelaria, de acordo com os caracteres ressaltados por Caminha, extremamente afeito a ela.

Oswald de Andrade, de seu turno, descontextualizando, primeiramente, os trechos da carta e, por fim, conferindo a eles títulos inusitados, só faz lançar luz sobre o conservadorismo lusitano que se detém em relatos naturalísticos de aspectos comportamentais do habitante nativo, limitados pelo olhar alienígena à curiosidade e ao exotismo.

Esse "realismo" luso, puramente descritivo, caracteriza-se, ainda, pelo acúmulo e pela justaposição de minúcias. Como tal, apresenta-se revestido de fragmentos e, por conseguinte, falho de perspectiva. Contrapõe-se, desta feita, à atitude do historiador

[82] ANDRADE, Oswald de. *Pau Brasil*. Pesquisa, estabelecimento de texto e revisão de Gênese Andrade. 2.ed. São Paulo: Globo, 2003, p. 107.
[83] *IDEM, ibidem*, p. 108.

renascentista “que se compraz menos nos pequenos traços verídicos do que no conjunto do painel”[84].

Nesse sentido, fartamente ilustrativa é a já mencionada *História da província Santa Cruz a que vulgarmente chamamos Brasil*. A partir da notícia do descobrimento, Pero de Magalhães Gândavo detém-se de forma pormenorizada a propagandear positivamente as primeiras ocorrências e o desenvolvimento da colonização.

Já no prólogo da obra, que ele dirige ao leitor, lê-se:

> “[...] a terra é tal e tão favorável aos que vão buscar, que a todos agasalha e convida com remédio, por mais pobres e desamparados que sejam.”[85]

No segundo capítulo, em que Gândavo descreve a localização e os atributos das terras descobertas, temos:

> “[...] pela [banda] do ocidente confina com as altíssimas serras dos Andes e faldas do Peru, as quais são tão soberbas sobre a terra que se diz terem as aves trabalho em as passar.”[86]

Do mesmo capítulo, também constam os seguintes trechos:

> “O ser ela tão salutífera e livre de enfermidades procede dos ventos que geralmente cursam nela, os quais vêm do nordeste e do sul e, algumas vezes, do leste e do lés-sueste. E como todos estes procedam da parte do mar, vêm tão puros e coados que não somente não danam, mas recreiam e acrescentam a vida do homem.”[87]

> “As fontes que há na terra são infinitas, cujas águas fazem crescer a muitos e mui grandes rios que por esta costa, tanto da banda do norte como do oriente, entram no mar oceano.”[88]

No capítulo 4, o historiador discorre sobre a forma de administração pública da província e, também, sobre o *modus vivendi* dos seus habitantes:

---

[84] HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Op. cit.*, p. 316.
[85] GÂNDAVO, Pero de Magalhães. *Op. cit.*, 2004, p. 38.
[86] *IDEM*, *ibidem*, p. 49.
[87] *IDEM*, *ibidem*, pp. 49-50.
[88] *IDEM*, *ibidem*, p. 52.

> "Isto [a reciprocidade de ajuda entre moradores] geralmente é costume nestas partes, assim como outras muitas obras pias, por onde todos têm remédio de vida e nenhum pobre anda pelas portas a mendigar como nestes reinos."[89]

O capítulo 5 é "recheado" com descrições de plantas, alimentos e frutos nativos. Dentre estes últimos, a preferência seria pelo abacaxi:

> "A esta fruta chamam ananases, e nascem como alcachofras, os quais parecem naturalmente pinhas e são do mesmo tamanho, e alguns maiores. Depois que estão maduros têm um cheiro mui suave, e comem-se aparados feitos em talhadas. São tão saborosos que, a juízo de todos, não há fruta neste reino que no gosto lhes faça vantagem. E assim fazem os moradores por eles mais, e os têm em maior estima que qualquer outro pomo que haja na terra."[90]

O autor ressalta, porém, que, aqui, também, encontram-se frutas conhecidas dos portugueses:

> "Algumas [frutas] deste reino se dão também nestas partes, convém a saber, muitos melões, pepinos, romãs, e figos de muitas castas [...]. De cidras, limões e laranjas há muita infinidade, porque essas árvores de espinho se dão muito bem na terra e se multiplicam mais que as outras. [...] muitas canas-de-açúcar e algodoais, que são a principal riqueza que há nestas partes, [...]. Também há muito pau-brasil nestas capitanias, de que os moradores tiram grande proveito; [...]."[91]

No sexto capítulo, Gândavo detém-se nos animais da província de Santa Cruz. Em meio à rica e selvagem fauna por ele descrita, a minudência com que é feita a descrição de uma preguiça chama a atenção:

> "Um certo animal se acha também nessas partes a que chamam preguiça [...], o qual tem um rosto feio e umas unhas muito compridas quase como dedos. Tem uma gadelha grande no toutiço, que lhe cobre o pescoço, e anda sempre com a barriga lançada pelo chão sem nunca se levantar em pé como os outros animais, e assim se move com passos tão vagarosos que, ainda que ande quinze dias aturados, não vence a distância de um tiro de pedra."[92]

[89] GÂNDAVO, Pero de Magalhães. *Op. cit.*, 2004, p. 74.
[90] *IDEM*, *ibidem*, pp.81-82.
[91] *IDEM*, *ibidem*, pp. 83-84.
[92] *IDEM*, *ibidem*, p. 99.

Oswald de Andrade, ao transformar os trechos acima, extraídos da obra do historiador português, em uma série denominada “GANDAVO”, evidencia esse caráter desprovido de visão panorâmica do autor lusitano. Ele pontua – justapondo, portanto, poema após poema – as salutares condições de vida no Brasil-Colônia, a fertilidade da terra e as suas riquezas naturais:

GANDAVO

hospedagem

Porque a mesma terra he tal
E tam favoravel ao qe a vam buscar
Que a todos agazalha e convida

clorographia

Tem a forma de hua harpa
Confina com as altíssimas serras dos Andes
E fraldas do Perú
As quaes são tão soberbas em cima da terra
Que se diz terem as aves trabalho em as passar

salubridade

O ser ella tam salutífera e livre de enfermidades
Procede dos ventos que cruzam nella
E como todos procedem da parte do mar
Vem tam puros e coados
Que nam somente nam danam
Mas recream e accrescentam a vida do homem

systema hydrographico

As fontes que ha na terra sam infinitas
Cujas aguas fazem crescer a muytos e muy grandes rios
Que por esta costa
Assi da banda do Norte como do Oriente
Entram no mar oceano

paiz do ouro

Todos tem remedio de vida
E nenhum pobre anda pelas portas
A mendigar como nestes Reinos

natureza morta

A esta fruita chamam Ananazes
Depois que sam maduras tem um cheiro muy suave
E come-se aparados feitos em talhada
E assi fazem os moradores por elle mais
E os tem em mayor estima
Que outro nenhum pomo que aja na terra

riquezas naturaes

Muitos melões pepinos romans e figos
De muitas castas
Cidras limões e laranjas
Uma infinidade
Muitas cannas daçucre
Infinito algodam
Tambem há muito páo brasil
Nestas capitanias

festa da raça

Hu certo animal se acha tambem nestas partes
A que chamam Preguiça
Tem hua guedelha grande no toutiço
E se move com passos tam vagarosos
Que ainda que ande quinze dias aturado
Não vencerá distancia de hu tiro de pedra[93]

Os recortes do texto original que resultam em forma de poesia – enquanto "escrita em verso", descontínua e concisa – e na sequência dos oito poemas dessa construção paródica levada a efeito por Oswald de Andrade acabam por testemunhar os inúmeros pormenores que recheiam aquela que é a primeira história do Brasil.

Deve-se ressaltar, ainda, que o prolongamento da visão medieval em Gândavo se deu com os relatos das primeiras incursões à costa brasileira, perpassou todo o resto do século XVI e, pode-se dizer, estendeu-se para o século XVII.

Testemunho da plena definição do sentimento nativista, com Frei Vicente do Salvador, a prosa barroca adquiriu o caráter predominante de crônica histórica. Sua *História do Brasil* configura o relato dos acontecimentos de 1500 até proximamente 1627 (data da publicação da obra). A obra se apresenta dotada de certa consciência crítica e de acentuada objetividade, revelando um real interesse pela terra:

[93] ANDRADE, Oswald de. *Op. cit*., 2003, p. 109.

> "E por ventura por isto, ainda que ao nome de Brasil ajuntaram o de estado e lhe chamam estado do Brasil, ficou elle tão pouco estavel que, com não haver hoje cem annos, quando isto escrevo, que se começou a povoar, ja se hão despovoados alguns lugares e, sendo a terra tão grande e fertil como ao diante veremos, nem por isso vai em augmento, antes em diminuição.
> "Disto dão alguns a culpa aos reis de Portugal**,** outros aos povoadores: aos reis pelo pouco caso que hão feito deste tão grande estado, que nem o titulo quizeram delle, pois, intitulando-se senhores de Guiné, por uma caravelinha que lá vai e vem, como disse o rei do Congo, do Brasil não se quizeram intitular; nem depois da morte de el-rei D. João Terceiro, que o mandou povoar e soube estimal-o, houve outro que delle curasse, sinão para colher as suas rendas e direitos. E deste mesmo modo se hão os povoadores, os quaes, por mais arraigados que na terra estejam e mais ricos que sejam, tudo pertendem levar a Portugal e, si as fazendas e bens que possuem souberam falar, também lhes houveram de ensinar a dizer como os papagaios, aos quaes a primeira cousa que ensinam é: papagaio real pera Portugal, porque tudo querem para lá."[94]

Entretanto, fundamentalmente, para o que aqui se quer mostrar, vale uma consideração contida na nota preliminar do historiador cearense Capistrano de Abreu à edição de 1918 da História do Brasil do religioso. Segundo ele, o livro do colega baiano constitui "uma collecção de documentos, antes reduzidos que redigidos, mais histórias do Brasil do que historia do Brasil"[95].

Eis, pois, que dos dois livros iniciais desta compilação de histórias, extraem-se trechos como estes a seguir reproduzidos.

Primeiramente, passagens descritivas e narrativas sobre a terra e o seu habitante nativo com os quais os descobridores se defrontaram:

> "Cultivam-se palmares de cocos grandes e colhemse muitos, principalmente á vista do mar, mas só os comem e lhes bebem a água que têm dentro, sem os mais proveitos que tiram na índia, onde diz o padre frei Gaspar no seu *Itinerário* a folhas quatorze, que das palmeiras se arma uma náu a vela e se carrega de todo o mantimento necessário sem levar sobre si mais que a si mesma."[96]

> "Há águias de sertão, que criam nos montes altos, e emas tão grandes como as de África, umas brancas, outras malhadas de negro que, sem voarem do chão, com uma asa levantada ao alto ao modo de vela latina, correm com o vento como caravelas, e contudo as tomam os índios a cosso nas campinas."[97]

[94] VICENTE DO SALVADOR, Frei. *Historia do Brasil: 1500-1627*. São Paulo e Rio: Weiszflog Irmãos, 1918, pp. 15-16.
[95] ABREU, João Capistrano de. "Nota preliminar". *In*: VICENTE DO SALVADOR, Frei. *Ibidem*, p. XX.
[96] VICENTE DO SALVADOR, Frei. *Ibidem*, p. 32.
[97] VICENTE DO SALVADOR, Frei. *História do Brasil: 1500-1627*. São Paulo: Edições Melhoramentos, 1965, p. 79.

> "E é tão cruel este gentio com os seus cativos que não só os matam a elles, mas, si acontece a algum haver filho da moça que lhe deram por mulher, a obrigam que o entregue a um parente mais chegado, pera que o mate quasi com as mesmas cerimonias, e a mãi é a primeira que lhe come a carne; posto que algumas, pelo amor que lhes têm, os escondem, e ás vezes soltam também os presos e se vão' com elles pera suas terras ou pera outras."[98]

A seguir, a obra abarca a disposição geográfica das capitanias hereditárias e os costumes dos seus habitantes. No segundo capítulo ("Das capitanias e terras que el-rei doou a Pero Lopes e Martim Affonso de Sousa, irmãos."), acerca da então "Villa de S. Paulo", lê-se: "Ao redor desta villa estão quatro aldeias de gentio amigo que os padres da Companhia doutrinam, fora outro muito que cada dia desce do sertão."[99]

Assim, então, como se deu em "GANDAVO", verifica-se também em "FREI VICENTE DO SALVADOR" a possibilidade e a pertinência de se reinterpretar e reavaliar o texto de fundo, no caso, a sucessão de "histórias" do Brasil "reduzidas" pelo religioso, na sua relação com a paródia oswaldiana:

FREI VICENTE DO SALVADOR

paisagem

Cultivam-se palmares de cocos grandes
Principalmente à vista do mar

as aves

Há aguias de sertão
E emas tão grandes como as de Africa
Umas brancas e outras malhadas de negro
Que com uma aza ao alto
Ao modo de vela latina
Correm ao vento

amor de inimiga

Penso que alguma
Pelo amor que lhe tem
Solta também o preso
E se vae com ele pera suas terras

[98] VICENTE DO SALVADOR, Frei. *Op. cit*., 1918, p. 69.
[99] *IDEM*, *ibidem*, p. 90.

prosperidade de são paulo

Ao redor desta villa
Estão quatro aldeias de gentio amigo
Que os padres da Companhia doutrinam
Fóra outro muito
Que cada dia desce do sertão[100]

Como o verificado na obra do frei baiano, ocorre, aqui, quadro a quadro – episodicamente, portanto – a exposição de fatos ou particularidades referentes ao desenrolar dos primórdios da colonização portuguesa.

Inicia-se, em "paisagem", com o relato da presença de elementos naturais (os "palmares") que dispensaram a intervenção humana no seu cultivo, passando, em "as aves", pela alusão da exuberante fauna local ("águias" sertanejas e emas) com o exitoso desenvolvimento ultramarino português (a "vela latina") e, em "amor de inimiga", pela existência de um tipo talvez inusitado de "integração" entre o índio feito prisioneiro por outros indígenas e a nativa encarregada de sua guarda, até o relato do "sucesso" da ação catequizadora jesuítica em um ambiente quase "urbano" (o vilarejo) em "prosperidade de são paulo".

A "persistência", quem a assevera é Sérgio Buarque de Holanda,

> "ainda alheia à influência dos modelos humanísticos, em quem já escreve, todavia, na era do barroco [como é o caso de Frei Vicente do Salvador] é tanto mais significativa quanto está bem longe de ser um caso individual. O que nela parece refletir-se é o modo de sentir e é a *forma mentis* de toda uma sociedade que só aparentemente se despojou dos padrões velhos"[101].

Um traço da mentalidade lusitana decorrente da escolástica medieval que passou ao largo da retórica renascentista, vindo a influenciar decisivamente a formação brasileira, especialmente durante o período colonial.

Oswald de Andrade, por sua vez, na referida série de poemas, dirime as intenções e a influência preponderante da cultura do país colonizador[102] e a expressão do seu esforço de afirmação em face ao meio conquistado que se fazem notar desde os relatos dos nossos primeiros cronistas.

---

[100] ANDRADE, Oswald de. *Op. cit*., 2003, p. 115.
[101] HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Op. cit.*, p. 316.
[102] Com exceção de Claude D'Abbeville que falará sob a ótica da invasão francesa ao Maranhão no início do século XVII.

Um questionamento à ótica e à ascendência europeia sobre os fundamentos das então germinais história e literatura brasileiras que certamente não estariam presentes se os poemas fossem assinados por Afonso Celso ou Coelho Netto.

Algo assemelhado ao Pierre Menard borgeano que evita, segundo o narrador do conto, as ciganadas, os conquistadores, os místicos, Filipe II ou os autos-de-fé, enfim, "espanholadas"[103] que o francês Maurice Barrès ou o argentino Enrique Rodríguez Larreta teriam feito emergir se tivessem se envolvido em uma tarefa semelhante àquela empreendida pelo simbolista de Nîmes.

Ademais, contrastando com o estilo de Cervantes, que maneja com desenvoltura o idioma corrente da sua época, o idioma espanhol seiscentista do francês Menard poderia ser, no início do século XX, caracterizado, como o quer o narrador daquele conto, pelo acometimento de uma certa "afetação", com a qual a grafia arcaica dos poemas de Oswald de Andrade também poderia se ser identificada.

O trabalho intertextual de Oswald de Andrade, executado tanto no âmbito da forma de expressão quanto na substância do conteúdo parodiado, multiplicou, em vários níveis, as possibilidades associativas de textos e discursos provindos de horizontes muitas vezes heterogêneos. Simultaneamente, a paródia oswaldiana, atuando com a sua ambiguidade, lançou para o contexto outro feixe de virtualidades combinatórias. Portanto, em ambos os casos, a paródia comporta-se como um artifício poético na sua relação com o contexto, com tudo o que isso possa implicar em termos de variação estilística e inadequação.

O contexto modernista, ao admitir a reescrita crítica do texto do ou discurso parodiado, opera uma apropriação triunfante desse texto ou discurso. Justifica-se a transformação pela necessidade de esquiva de um procedimento meramente tautológico que, se empreendido, ameaçaria não só fortalecer tal texto ou discurso, mas também contribuiria para que ele encerrasse em si mesmo, vindo a suplantar, pela sua presença, o próprio trabalho intertextual.

Elos com o passado (r)estabelecidos através de uma construção linguístico-literária que preserva a continuidade na descontinuidade. Uma espiral de conjunturas e autorias estabelecida por Oswald de Andrade na série de poemas de "História do Brasil" que não se constitui, entretanto, de uma repetição de modelos passados. Trata-se, sim, de uma confrontação estilística em forma de recodificação que expõe a diferença por meio da semelhança.

[103] BORGES, Jorge Luis. *Ficções*. Tradução de Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, p. 41.

Acerca desse enfrentamento, o narrador do já mencionado conto de Borges diria que enriquece por meio da técnica do "anacronismo deliberado"[104] a "detida e rudimentar"[105] arte da leitura, a qual, assim, torna-se capaz de povoar "de aventura os livros mais pacatos"[106].

"Aventura" equivalente àquela destacada por Umberto Eco quando da exemplificação da sagacidade de uma leitura:

> "[...] bastará con que el libro de Carolina Invernizio, escrito para modistillas turinesas de finales del siglo pasado, caiga en manos del más entusiasta de los degustadores del *kiísch* literario para que se convierta en una fiesta de literatura transversal, de interpretación entre líneas, de saboreado *poncif*, de gusto huysmaniano por los textos balbucientes. Ese texto dejará de ser "cerrado" y represivo para convertirse en un texto sumamente abierto, en una máquina de generar aventuras perversas."[107]

De modo geral, a atividade da leitura, quando ontologicamente considerada, revela-se revestida de uma aura de neutralidade, uma vez que visa à "decodificação de um grafismo, tendo em vista a coleta de uma informação"[108]. No entanto, o ato de ler deixa de se restringir ao binômio "decodificação-informação" quando considerada a constituição do todo enunciativo. Nele, já demonstraram a Teoria da Recepção e a Análise Semiótica, como não há uma homologia entre as atividades de leitura e escrita, a consideração do leitor como sujeito da relação comunicacional é essencial, implicando, dessa forma, a concretização da leitura como extinção do "estado de latência" do texto e explicitando, por conseguinte, o caráter eminentemente performativo do ato de ler.

A ocupação, pela projeção do leitor, dos "vazios" do sistema textual mostra a necessidade de uma combinação. Eles indicam os segmentos do texto a serem conectados. Funcionam, pois, como "articulações" textuais das perspectivas de representação e, desta forma, revelam-se como essenciais para a ligação entre os segmentos do texto. Nesse sentido, concebendo o texto como um sistema de combinações entre o expresso e o inefado, no qual a falta de um signo pode se configurar, por si só, em um signo, Wolfgang Iser, apoiado em Merleau-Ponty, ressalta que:

---

[104] BORGES, Jorge Luis. *Op. cit.*, p. 44.
[105] *IDEM, ibidem*, p. 44.
[106] *IDEM, ibidem*, p. 45.
[107] ECO, Umberto. *Op. cit.*, 1993, p. 82.
[108] ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura.* Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Cosac Naify, 2007, p. 24.

> "deve haver um lugar dentro do sistema para aquele a quem cabe realizar a combinação. Este lugar é dado pelos vazios (*Leerstellen*) no texto, que assim se oferecem para a ocupação pelo leitor. Como eles não podem ser preenchidos pelo próprio sistema, só o podem ser por meio doutro sistema. Quando isso sucede, se inicia a atividade de constituição, pela qual vazios funcionam como um comutador central da interação do texto com o leitor. Donde, os vazios regulam a atividade de representação (*Vorstellungstatigkeit*) do leitor, que agora segue as condições postas pelo texto. Um outro lugar reservado pelo texto pra esta interação é constituído pelos diversos tipos de negação, que se formam pelas supressões no texto. Os vazios e as negações contribuem de diversos modos para o processo de comunicação que se desenrola, mas, em conjunto, têm como efeito final aparecerem como instâncias de controle. Os vazios possibilitam as relações entre as perspectivas de representação do texto e incitam o leitor a coordenar estas perspectivas. Os vários tipos de negação invocam elementos conhecidos ou determinados para suprimi-los; o que é suprimido, contudo, permanece à vista e assim provoca modificações na atitude do leitor quanto a seu valor negado. As negações, portanto, provocam o leitor a situar-se perante o texto. Através dos vazios do texto e das negações nele contidas, a atividade de constituição decorrente da assimetria entre texto e leitor adquire uma estrutura determinada, que controla o processo de interação. "[109] (grifei)

Analogamente a Iser, Umberto Eco ressalta que:

> "[...] el texto está plagado de espacios en blanco, de intersticios que hay que rellenar; quien lo emitió preveía que se los rellenaría y los dejó en blanco por dos razones. Ante todo, porque un texto es un mecanismo perezoso (o económico) que vive de la plusvalía de sentido que el destinatario introduce en él y sólo en casos de extrema pedantería, de extrema preocupación didáctica o de extrema represión el texto se complica con redundancias y especificaciones ulteriores (hasta el extremo de violar las reglas normales de conversación). En segundo lugar, porque, a medida que pasa de la función didáctica a la estética, un texto quiere dejar al lector la iniciativa interpretativa, aunque normalmente desea ser interpretado con un margen suficiente de univocidad. Un texto quiere que alguien lo ayude a funcionar."[110] (grifei)

Bakhtin e Volochínov afirmam que "o artístico é uma forma especial de inter-relação entre criador e contemplador fixada em uma obra de arte"[111] e, também, que, dentre outros traços caracterizantes da comunicação estética, colocam-se as "contínuas recriações por meio da cocriação dos contempladores"[112]. A efetividade dessa comunicação abarcaria,

[109] ISER, Wolfgang. "A Interação do texto com o Leitor". In: Hans Robert Jauss ... [et al.]. *A literatura e o leitor: textos da estética da recepção*. Tradução de Luiz da Costa Lima. São Paulo: Paz e Terra, 2002, p. 91.
[110] ECO, Umberto. *Op. cit*., 1993, p. 76.
[111] BAKHTIN, Mikhail (VOLOCHÍNOV, V. N.). *Marxismo e filosofia da linguagem: problemas fundamentais do método sociológico da linguagem*. Tradução de Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira, com a colaboração de Lúcia Teixeira Wisnik e Carlos Henrique D. Chagas Cruz. 13.ed. São Paulo: Hucitec, 2009, p 4.
[112] *IDEM, ibidem*, p. 4.

assim, um "duplo vetor": o interno ao literário, implicado pela obra, e o multivivencial, trazido pelo leitor. A relação dinâmica entre autor, obra e público concebe, desta feita, a abertura do horizonte de significação da literatura.

Esse impulso cooperativo, ora ressaltado e por meio do qual a leitura concretizaria o sentido da obra, induz à conclusão de que o significado de um texto seria sempre posposto à intervenção do leitor, a quem, por conseguinte, é conferido um status coautoral, remetendo, assim, à conjugação da temática freudiana acerca da "posteridade" (reconstituição *a posteriori* do sentido de uma determinada experiência vivida cujo significado é construído por meio de uma releitura dos traços mnésicos) com a ideia de "origem" desconstruída por Jacques Derrida.

No que tange ao seu modo de considerar a questão da recepção dos textos, a despeito da existência de pontos em comum com Derrida (notadamente, em *Obra aberta*, a interferência autoral do leitor), interessa ao propósito do presente trabalho a discordância de Umberto Eco do posicionamento do filósofo francês acerca do processo interpretativo como um jogo interminável e a consequente diferenciação – proposta em *Lector in fabula* e também ressaltada em *Os limites da interpretação* – entre a interpretação de uma "obra aberta" (entendida como aquela em que o autor decide "hasta qué punto debe vigilar la cooperación del lector, así como dónde debe suscitarla, dónde hay que dirigirla y dónde hay que dejar que se convierta en una aventura interpretativa libre"[113]) e o uso livre de um texto, tomado como estímulo imaginativo:

> "Así, pues, debemos distinguir entre el *uso* libre de un texto tomado como estímulo imaginativo y la *interpretación* de un texto abierto. Sobre esta distinción se basa, al margen de cualquier ambigüedad teórica, la posibilidad de lo que Barthes denomina texto para el goce: hay que decidir si se usa un texto como texto para el goce o si determinado texto considera como constitutiva de su estrategia (y, por consiguíente, de su interpretación) la estimulación del uso más libre posible."[114]

Segundo o semiólogo italiano, haveria, entretanto, a necessidade da fixação de certos limites entre um conceito e outro a serem impostos por "una dialéctica entre la estrategia del autor y la respuesta del Lector Modelo"[115]. É por isso que o enfoque de Eco recai, nas duas obras citadas, sobre o ato interpretativo da leitura, o qual, segundo o autor,

[113] ECO, Umberto. *Op. cit.*, 1993, p. 84.
[114] *IDEM, ibidem*, pp. 85-86.
[115] *IDEM, ibidem*, p. 86.

deve guardar uma coerência com o texto e com a continuidade de sentido que ele engendra, impondo, desta feita, um arcabouço regulador para a leitura: "Un texto no es más que la estrategia que constituye el universo de sus interpretaciones, si no "legítimas", legitimables"[116].

Em prol do presente trabalho, contudo, desperta-nos maior interesse, por ora, o aproveitamento funcional da leitura como incitação criativa para o fomento de novas obras, ou seja, a opção pelo uso livre do texto, capaz de ampliar o universo discursivo da obra e, por conseguinte, do sentido dela.

O próprio Umberto Eco não invalida este posicionamento, ressaltando que se trata, entretanto, de uma leitura provocada por uma iniciativa não intrínseca ao texto, mas externa a ele, configurando-se, assim, uma deliberação própria do leitor. Ademais, Eco afirma que não se trata de um ato de cooperação com o texto, mas de "una violencia que se le inflige"[117] e que permitiria ao leitor "hasta gozar sutilmente"[118]:

> "[...] puede haber uma estética del uso libre, aberrante, intencionado y malicioso de los textos. Borges sugería leer *La Odisea* o *La Imitación de Cristo* como si las hubiese escrito Céline. Propuesta espléndida, estimulante y muy realizable. Y sobre todo creativa, porque, de hecho, supone la producción de un nuevo texto (así como el *Quijote* de Pierre Menard es muy distinto del de Cervantes, con el que accidentalmente concuerda palabra por palabra)."[119]

Trata-se, assim, do viés pelo qual a prática intertextual moderna deve ser inserida e, por conseguinte, a empreitada paródica de Oswald de Andrade pode ser mais bem dimensionada. Afinal, um autor paródico demostra ser, no próprio corpo do texto – e não subjacente a ele -, essencialmente, um leitor.

Enquanto estratégia de leitura, a "violenta" forma de se valer do texto e, portanto, "de negarse a aceptar que sea él quien nos use"[120] é exatamente o mecanismo utilizado por Oswald de Andrade na citada série de poemas "História do Brasil". Ele lê os textos históricos, assimila seu conteúdo, desmonta-os e acaba por reconstruí-los como poemas em conformidade com a temática modernista. A transcontextualização paródica permite a

[116] ECO, Umberto. *Op. cit.*, 1993, p. 86.
[117] *IDEM, ibidem*, p. 83.
[118] *IDEM, ibidem*, p. 84.
[119] *IDEM, ibidem*, p. 86.
[120] *IDEM, ibidem*, p. 83.

combinação do passado com o presente não por meio de tautologia estética ou de endosso ideológico, mas, sim, por intermédio de um profícuo afastamento analítico-qualitativo.

O leitor dos versos da "História do Brasil", por sua vez, perfaz uma leitura dupla ou, nos termos de Genette, uma leitura de segunda mão ou palimpséstica. De forma indireta, portanto, ele lê Caminha, Gândavo, Frei Vicente e os demais autores coloniais transcontextualizados literariamente.

A decorrência dessa leitura "concomitante" se revela mais significativa do que a mera constatação de um caso de plágio e, também, qualitativamente distinta da simples justaposição de duas unidades textuais. A intertextualidade deixa de se configurar em estratégia de aproveitamento reverente de um *corpus* enciclopédico para se projetar sobre o conjunto de circunstâncias ou fatos inter-relacionados que envolvem a reescrita que, por sua vez, instaura uma brecha semântica na integridade e na unicidade do texto matriz.

O conflito fundamental da intertextualidade é, no entanto, posterior a esta recíproca "contaminação" e se dá quando a "duplicação deixa de ser identificável como cópia e se torna tão parecida com o original que já não é possível distingui-los"[121], remetendo à borgeana relação Cervantes/Menard.

Poder-se-ia dizer que a questão se situa na ligação que se estabelece entre o original e a cópia. Em um primeiro caso, o original estaria "a salvo" da cópia, ontologicamente separado dela em decorrência do seu status de autoridade e prestígio. Seria o caso de se dizer que a questão direciona para a utilização do vocábulo "original" na acepção de "único", "com características próprias", aliada à noção do termo como algo "nunca visto", "que não se publicou, exibiu ou apresentou", apontando, portanto, para a irrupção de um ineditismo que se contrapõe ao passado e que confere ao "original" sua prerrogativa de superioridade frente à cópia. Ou, então, quando "original" se refere propriamente à "origem", àquele momento primevo em que algo passa a existir, ocorrer ou acontecer, aludindo a um aspecto inaugural, seminal; sinalizando, desta feita, para uma virtual fertilidade. Desta maneira, a cópia pode se converter em uma potencial "ameaça" ao original, com o risco de vir a colocar-se no lugar dele, substituindo-o, mas, ressalte-se, não necessariamente aniquilando-o. Neste último caso, inverte-se, portanto, a hierarquia e é a partir dessa "insubordinação como independência" que se deve considerar não só a "coincidência" entre os *Quixotes* de Cervantes e Menard, mas também a relação que se estabelece entre o estatuto citacional da paródia oswaldiana e a apropriação dos discursos literário, histórico, político, religioso etc

[121] TOPIA, André. *Op. cit.*, p. 174.

então vigentes. Relação essa, portanto, não restrita às já assinaladas afinidades e dessemelhanças entre "História do Brasil" e a literatura colonial brasileira, estendida, assim, tal relação a outros poemas de *Pau Brasil*.

Com a fixação desses parâmetros, torna-se possível analisar a obra oswaldiana sob a ótica da recepção dos textos paródicos e, consequentemente, o exame mais eficaz da contribuição do leitor da paródia para o estabelecimento do sentido do texto enquanto atitude cooperativa com a obra, como o preconiza Umberto Eco.

Para tanto, a fim de fazê-lo mais detidamente, tome-se o poema "escapulário":

escapulário

No Pão de Açúcar
De Cada Dia
Dai-nos Senhor
A Poesia
De Cada Dia" [122]

É assim que, tal qual um pedido de bênção, na abertura do livro *Pau Brasil*, Oswald de Andrade invoca a proteção do divino (talvez, uma espécie de "musa"), suplicando-lhe uma consagração a ser conferida sob a forma de inspiração poética. O poeta busca a dádiva da imaginação artística não aos pés da Santa Cruz, mas, sim, na base de um icônico "Pão de Açúcar", sinal de sua "fé" e "devoção" modernistas: o fragmento do "Pai Nosso" é acolhido e aproveitado em benefício próprio. Substituindo a expressão "pão nosso" da oração – primeiramente por "Pão de Açúcar" e, logo a seguir, por "Poesia" –, Oswald de Andrade parodia o discurso e a linguagem religiosa em tom elevado, através de uma forma especial de linguagem – tocante e encantatória – dirigida à imaginação e à sensibilidade.

Não por acaso logo após à (sua) descoberta do Brasil – o livro inicia com "Por ocasião da descoberta do Brasil"[123] – esta pequena oração do poeta inaugura o (seu) país recém-descoberto, introduzindo, logo de início, a verve paródica entre os alicerces da (sua) nação que ora se funda.

Ungido, o seu "pão nosso" se converte não no corpo de Cristo, mas se desdobra em "Pão de Açúcar" e "Poesia", dois alimentos-elementos que concorrem para o estabelecimento de uma espécie de Brasil transubstanciado: o primeiro deles, enquanto topônimo – "No Pão de Açúcar" (grifei) –, faz emergir o aspecto "carnal", corpóreo, aduzindo

[122] ANDRADE, Oswald de. *Pau Brasil*. 2.ed. São Paulo: Globo, 2003, p. 99.
[123] *IDEM, ibidem*, p. 97.

a uma materialidade, a uma realidade que se pretende instaurar por intermédio da "Poesia"; o outro elemento – o "sangue", o alimento espiritual, o ente abstrato – da liturgia estética e ideológica que o poeta quer ver implementada.

Há, aqui, uma almejada relação de cumplicidade do autor com o seu leitor. Na sua apropriação do fragmento da prece cristã, Oswald de Andrade, em lugar de endossar o modelo retomado, rompe com ele, pervertendo o texto anterior. De um lado, o poeta se ampara no tom de súplica religiosa nele existente, mas, por outro, ele o remonta de forma a fazê-lo coadunar-se com o seu próprio ideário. E ele o faz, apostando, dialogicamente, na capacidade de o leitor reconhecer essa prática intertextual e perceber a peculiaridade da relação entre ambos os textos e a conversão da essência religiosa do "Pai Nosso" em substância literária para o seu poema. Esse reconhecimento, obviamente, é fundamental a qualquer análise das funções desempenhadas pela paródia:

> "Como todos os códigos [...], os códigos paródicos têm, afinal, de ser *compartilhados* para que a paródia seja compreendida como paródia. Quer a paródia se pretende subversora de cânones estabelecidos, quer força conservadora, quer vise elogiar ou humilhar [...] o texto original, em qualquer dos casos, o leitor tem de o descodificar *como paródia* para que a intenção seja plenamente realizada. [...] Por outras palavras, além dos códigos artísticos vulgares, os leitores devem também reconhecer que o que estão a ler é uma paródia, até que ponto o é e de que tipo. Devem também, evidentemente, conhecer o texto ou as convenções que estão a ser parodiadas, para que a História seja lida como outra coisa que não qualquer peça de literatura – isto é, qualquer peça não paródica."[124]

Sendo o texto paródico ou não, qualquer que seja a estratégia de composição empregada pelo autor, ele deve considerar que as competências das quais se vale devem ser compatíveis – senão, as mesmas – daquelas empregadas pelo leitor. Algo como uma suposição tácita de compartilhamento entre eles de "um conjunto de valores e um *back-ground* educacional"[125]. Por conseguinte, o autor deverá prever um leitor proativo, capaz de promover a decodificação paródica, ou seja, "capaz de cooperar en la actualización textual de la manera prevista por él [o autor] y de moverse interpretativamente, igual que él se ha movido generativamente."[126]

Entretanto, se a resposta desejada é, assim, uma reação de reconhecimento da paródia, então o autor do texto não deve somente contar com a existência de um leitor

[124] HUTCHEON, Linda, *Op. cit.*, p. 118.
[125] *IDEM, ibidem*, p. 115.
[126] ECO, Umberto. *Op. cit.*, 1993, p. 80.

competente para tanto, mas, sim, deve contribuir para instituí-lo, guiando a compreensão dele: "Un texto no sólo se apoya sobre una competencia: también contribuye a producirla"[127]. A fim de que essa competência possa se efetivar exitosamente, devem existir no texto determinados "complexos de controle"[128] (os "vazios" e as "negações" de Iser), aos quais cabe levar a cabo a potencial interação existente entre texto e leitor e em cujo final aparecerá o sentido constituído pelo leitor. Esses complexos de controle:

> "[...] estimulam o leitor a preenchê-los projetivamente [...] e o provocam a tomar como pensado o que não foi dito. Daí decorre um processo dinâmico, pois o que foi dito só parece realmente falar quando cala sobre o que censura. Como, no entanto, o calado é a implicação do dito, é por ele que o dito ganha seu contorno. Como o calado adquire vida pela representação do leitor, o dito passa a apresentar um fundo, que agora [...] é muito mais significativo do que permitia supor a descrição do dito. [...] O processo de comunicação assim se realiza não através de um código, mas sim através da dialética movida e regulada pelo que se mostra e se cala. O que se cala [...] impulsiona o ato de constituição, ao mesmo tempo [em] que este estímulo para a produtividade é controlado pelo que foi dito, que muda, de sua parte, quando se revela o que fora calado."[129]

É por isso que, no escapulário oswaldiano, enquanto paródia da oração do "Pai Nosso", identificamos não apenas a vinculação entre os dois textos (a oração e o poema), mas remete, também, a intenção de o poeta se valer do inter-relacionamento entre eles e do conjunto de convenções e circunstâncias que os rodeiam: a oração enseja um rogo que excede os limites da experiência material ou física e possui um conjunto de elementos e qualidades com efeito sobre a vida e o pensamento dos crentes, mas ela somente ganha sentido ou valor de convenção quando tem seu significado previamente aceito por todos aos quais se dirige. Portanto, interpretam-na da mesma maneira, atemporalizando-a e universalizando-a.

Contrária a essa representação que se quer totalizante, a paródia apresenta-se como uma expressão discursiva mutável e secular, recebendo a interferência de demandas com as quais se relaciona socialmente, no caso, o pleito modernista de Oswald de Andrade. Assim, se por um lado, ela se mostra volúvel e contingente, por outro, a paródia também parte de um comportamento que se mantém constante: o da ruptura com a experiência e com a tradição.

---

[127] ECO, Umberto. *Op. cit.*, 1993, p. 81.
[128] ISER, Wolfgang. *Op. cit.*, p. 89.
[129] *IDEM, ibidem*, p. 90.

Nesse poema, a instituição religiosa é, pois, atrelada ao projeto modernista mediante uma absorção de seus valores, contudo, "não para assimilá-los ingenuamente, mas para expressá-los sob a forma poética possível de emergência segundo a condição de brasilidade (...)"[130], como sublinha Maria Antonieta J. O. Borba. Sintomática, nesse sentido, é a utilização da letra maiúscula não apenas no termo "Senhor". Essa generalização retira desse termo – nesta acepção, referindo-se a um ser supremo, ao criador, a Deus – o caráter de destaque. O poeta meio que dilui sua súplica entre, claro, o divino, estendendo, todavia, a "autoridade" que outrora pertenceria exclusivamente ao "Senhor". Ele a dissemina, assim, entre o "Pão de Açúcar" (o espaço, o Brasil), "Cada Dia" (o tempo) e à "Poesia" (a arte, a criação humana).

A inspiração poética tem um lugar e um momento. Por meio desse procedimento especial de intertextualização, a ação e/ou o resultado de criar, de fazer existir algo que não havia, ou de desenvolver, dar nova feição ou uso ao que já existia, enfim, a atividade criadora do espírito humano, que busca representar as experiências coletivas ou individuais através de uma manifestação estética, mostra-se atrelada a uma oportunidade ou a uma circunstância temporal e a um determinado caráter cultural, histórico ou político-social.

A historicidade instituída pela paródia se evidencia pelo intermédio de "vazios e negações" que são, aqui, empregados de maneira extremamente útil e proveitosa pelo autor, implicando, por conseguinte, a necessidade explícita da "cocriação" do leitor para a concretização do sentido do texto paródico na dimensão que ele abarca.

Ora, se se trata, pois, de um "compartilhamento" – ou seja, uma repartição –, decorre daí e das condições dadas pelo texto a necessidade de destinação de um "lugar semântico" a ser preenchido por uma projeção executada pelo leitor.

Entretanto, ao invés de um duplo preenchimento de sentido adimplido ora pelo autor ora pelo leitor, estabeleceremos, mais adequadamente, então, uma combinação entre as perspectivas de representação oferecidas pelo texto articuladas com a atividade de representação complementar do leitor. Essa interação é conceitualmente mais condizente do que um preenchimento (a ocupação de um espaço fixo) porque revela uma mobilidade e uma capacidade de ajustamento que contemplam as condições da leitura, do processamento do texto e do seu efeito sobre o leitor.

[130] BORBA, Maria Antonieta Jordão de Oliveira. "Um traço escravo-aristocrata na poesia de Oswald". *In:* TELES, Gilberto Mendonça [et al.]. *Oswald Plural*. Rio de Janeiro: Editora da UERJ, 1995, p. 116.

No ato de ler, a "assimetria entre texto e leitor não é determinada de antemão [...]"[131]. Tal indeterminação conduz a uma imprevisibilidade dos efeitos decorrentes da leitura (e, consequentemente, da interpretação dos vazios e negações deixados no texto pelo autor), ou seja, na interação texto-leitor, é exatamente ela que introduz a variedade de combinações possíveis, convertendo-se, em "condição constitutiva e diferencial do processo de interação dos respectivos parceiros"[132]. Essa influência recíproca é resultado, assim, de um contingenciamento das condições em que se dá a atividade da leitura: "Isso significa que a contingência é a base constituinte da interação, que lhe é subjacente e que, portanto, não pode ser compreendida como a causa prévia de um efeito subsequente."[133]

Assim, a contingência domina a reação à leitura. Com efeito, como premissa da leitura eficaz de um texto paródico implica, pois, uma "maxiconsideração" da contingência:

> "Os leitores são cocriadores ativos do texto paródico de uma maneira [...] talvez mais complexa [...] do que os críticos da recepção da *(reader-response)* argumentam serem na leitura de todos os textos. [...] Conquanto toda a comunicação artística só possa ter lugar em virtude de acordos contratuais tácitos entre codificador e descodificador, faz parte da estratégia particular [...] da paródia [...] que os atos de comunicação não possam ser considerados completos, a não ser que a intenção codificadora precisa seja realizada no reconhecimento do receptor."[134] (grifei)

Primeiramente, portanto, a leitura deve ser feita por um tipo especial de leitor – idealmente identificado com o "leitor modelo", de Umberto Eco. Trata-se, pois, de um indivíduo já previamente conhecedor do texto ou do discurso matriz e, assim, capaz de identificá-lo: no caso em tela, a popularíssima oração do "Pai Nosso", mas, em se tratando, por exemplo, da série de poemas de "História do Brasil", os textos dos autores coloniais, pressupondo-se, assim, um certo grau de erudição[135] do leitor e de sofisticação de leitura: "Os códigos partilhados da paródia podem ser utilizados para muitos fins diferentes; em cada caso, a intenção inferida deve ser determinada individualmente."[136]

---

[131] ISER, Wolfgang. *Op. cit.*, p. 89.
[132] *IDEM, ibidem*, p. 84.
[133] *IDEM, ibidem*, p. 85.
[134] HUTCHEON, Linda, *Op. cit.*, p. 118.
[135] O elitismo com que ora se acena "sugere menos uma falta de igualitarismo democrático do que a fé numa capacidade de aprender, numa abertura aos ensinamentos da arte, sejam eles abertos ou disfarçados." *IDEM, ibidem*, p. 125.
[136] HUTCHEON, Linda, *Op. cit.*, p. 126.

Ademais, a paródia, enquanto uma irônica forma de alusão, enquadra-se nas fases do "efeito perlocutivo" da alusão sobre o leitor descritas por Carmela Perri a partir das regras ilocutivas de referência de John Searle e citadas por Linda Hutcheon:

> É dito que o leitor *compreende* a significação literal (não alusiva ou não paródica) daquilo que ela designa por indicador da alusão; *reconhece-o*, então, como um eco de uma fonte passada (intratextual ou intertextual), *apercebe-se* de que é necessária a "construção", e *recorda-se*, assim de aspectos da "compreensão" do texto fonte que podem depois ser *relacionados* com o texto alusivo – ou paródico – de modo a completar o sentido do indicador [...].[137]

No caso da arte literária, a esta descrição dos efeitos exitosos de uma alusão sobre o leitor de um texto deve-se agregar a esse interesse crítico em relação ao leitor elementos textuais destinados à incitação estética:

> "Com efeito, pode-se dizer que um discurso se torna de fato realidade poética (literária) na e pela leitura que é praticada por tal indivíduo. Mais do que falar, em termos universais, da 'recepção do texto poético', remeterá, concretamente, a 'um texto percebido (e recebido) como poético (literário)'."[138]

Essa individualização – característica, portanto, da leitura literária – decorre, assim, do engendramento de componentes propiciadores de fruição estética no texto e, quando abordada pelo viés paródico, dá contornos específicos às já complexas relações entre o leitor e o texto lido.

O leitor procede a uma espécie de reminiscência intelectual em que a paródia aparece como um elemento "deslocado" ou "estranho", pertencente ao texto de origem, mas transmutado semanticamente: "A leitura linear é substituída por uma leitura em travessias e correlações, em que a página escrita não é mais do que o ponto de intersecção de extratos provindos de múltiplos horizontes."[139]

A leitura paródica é, assim, baseada em movimentos retrospectivos e prospectivos do leitor. Uma alternância de movimentos cooperativos ativos e conscientes que, de forma alguma, preservam a integridade do ponto de origem, todavia expandem o horizonte de perspectivas do leitor. Mais do que "ouvi-lo", há um "fazer falar" dele. A sua posição é de

[137] HUTCHEON, Linda, *Op. cit.*, p. 121.
[138] ZUMTHOR, Paul. *Op. cit.*, 2007, pp. 24-25.
[139] TOPIA, André. *Op. cit.*, p. 171.

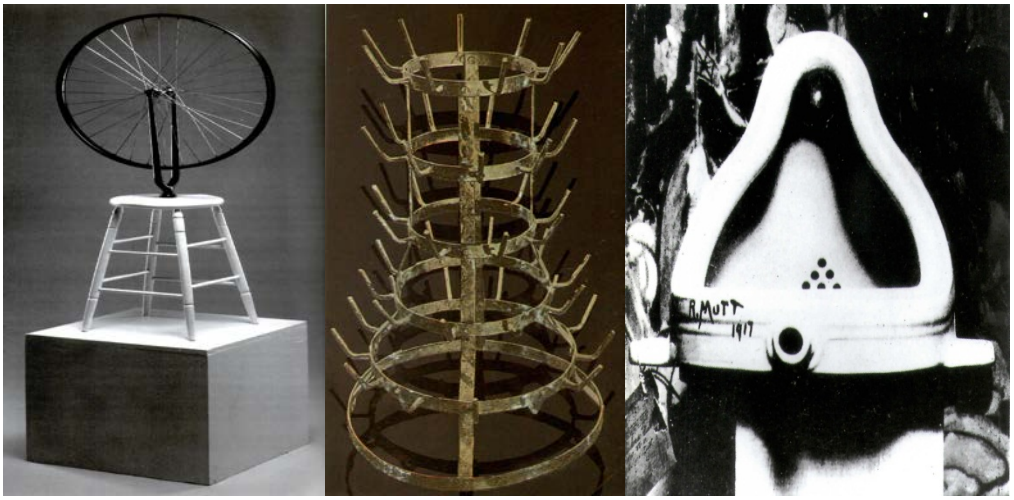
(re)agente: expressa uma (re)ação hermenêutica em resposta à "provocação" intertextual que lhe é feita pelo autor. Afinal, o "diálogo intertextual não é, antes, um diálogo entre o leitor e a sua memória de outros textos, conforme são evocados pelo texto em questão?"[140]

À luz da natureza dialógica da linguagem, uma paródia como a da oração do "Pai Nosso" verificada no poema "escapulário" de Oswald de Andrade, exacerba a sua historicidade e o lugar fundante da alteridade na sua constituição, ressaltando o papel primordial desempenhado pelas relações humanas – no caso, aquela estabelecida entre autor e leitor – entre os fatores de efetividade e sucesso da construção do seu sentido.

[140] HUTCHEON, Linda, *Op. cit.*, p. 111.

3 Paródia *ready made*

Por meio do *ready made* plástico, criado por Marcel Duchamp nos primeiros anos da segunda década do século XX, o artista expõe objetos pré-existentes e triviais:



Duchamp: *Roue de bicyclette*[143], de 1913 | Duchamp: *Egouttoir*[141], de 1914 | Duchamp: *Fountain*[142], de 1917

A partir deste conceito, Décio Pignatari[144] define a poesia oswaldiana como *ready made*, uma vez que ela se vale da mera enumeração de objetos cotidianos, da utilização de lugares-comuns, da linguagem publicitária etc. São exemplos desse ponto, em *Pau Brasil*:

- a enumeração de títulos de livros diversos em "biblioteca nacional":

biblioteca nacional

"A Criança Abandonada
O Doutor Copelius
Vamos com Ele
Senhorita Primavera
Código Civil Brasileiro
A Arte de ganha no bicho
O Orador Popular
O Pólo em Chamas"[145]

[141] Extraído de DUCHAMP, Marcel. *Marcel Duchamp: work and life*. Edição e introdução de Pontus Hulten e textos de Jennifer Gough-Cooper e Jacques Caumont. Cambridge: The MIT Press, 1993, p. 29.
[142] Extraído de JUDOVITZ, Dalia. *Unpacking Duchamp: art in transit*. Berkeley, Los Angeles, Londres: University of California Press, 1995, p.p. 125.
[143] Extraído de JUDOVITZ, Dalia. *Ibidem*, p. 99.
[144] PIGNATARI, Décio. *Apud* Haroldo de Campos. "Uma poética da radicalidade". *In:* ANDRADE, Oswald de. *Op. cit.*, 2003, p. 34.
[145] ANDRADE, Oswald de. *Op. cit.*, 2003, p. 167.

- e a sátira de uma propaganda de um tônico capilar feminino em “reclame”:

reclame

Fala a graciosa atriz
Margarida Perna Grossa
Linda cor – que admirável loção
Considero lindacor o complemento
Da toalete feminina da mulher
Pelo seu perfume agradável
E como tônico do cabelo garçone
Se entendam todas com Seu Fagundes
Único depositório
Nos E.U. do Brasil[146]

À maneira do *ready made* de Duchamp, Oswald de Andrade aproveita-se, ainda, da tradição, equiparando-a ao que ele próprio, no “Manifesto da poesia *Pau Brasil*”, denominou de “riqueza dos bailes e das frases feitas”[147].

Duchamp estabelecia a diferença entre o *ready made* e o *already found* na intervenção que o artista opera sobre o primeiro: o banal e o corriqueiro seriam, então, pinçados por ele de seus ambientes originais e acabariam por adquirir uma nova dimensão significante. Roger Caillois, sociólogo e crítico literário francês, atesta, inclusive, que a ousadia de Duchamp residiria na responsabilidade de “apor sua assinatura sobre não importa que objeto, executado ou não por ele, mas de que ele soberanamente se apropria, fazendo-o ser visto como obra capaz de provocar, ao mesmo título que o quadro de um mestre, a emoção artística”[148].

Decorre, então, dessa apropriação e dessa descontextualização realizadas pelo artista, o que pode ser identificado como dois efeitos: um primeiro – quantitativo, “multiplicador” – que faz com que o objeto passe a ostentar um caráter polissêmico de que, antes, não dispunha; e um segundo – qualitativo, “ascendente” – que eleva o status simbólico do objeto ao qual, inicialmente, a tradição estética não conferia uma “aura” artística.

Trata-se de um *continuum* cunhado com o sinal positivo em que, em uma de suas extremidades, está a indiferença social e a alienação cotidiana e, na outra, a valoração e o aquilatamento, sendo o condutor de um ponto ao outro a consciência dramática da linguagem.

[146] ANDRADE, Oswald de. *Op. cit.*, 2003, p. 171.
[147] ANDRADE, Oswald de. “Manifesto da Poesia Pau Brasil”. *In:* FONSECA, Maria Augusta. *Op. cit.*, p. 58.
[148] CAILLOIS, Roger. *Apud* CAMPOS, Haroldo de. “Uma poética da radicalidade”. *In:* ANDRADE, Oswald de. *Op. cit.*, 2003, p. 33.

Os dois efeitos se repetem tanto para Duchamp quanto para Oswald de Andrade. Daí, inclusive, a identificação conceitual proposta por Décio Pignatari. No caso do urinol do artista plástico, é a intervenção do artista que o converte em *Fountain*. O mesmo vale para o poeta quando compõe poemas com clichês linguísticos e "cuja sintaxe nasce não no ordenamento lógico do discurso, mas da montagem de peças que parecem soltas"[149], como naqueles dois exemplos reproduzidos há pouco ou, ainda, em "nova iguaçu", também constante do livro *Pau Brasil*:

nova iguaçu

"Confeitaria Três Nações
Importação e Exportação
Açougue Ideal
Leiteria Moderna
Café do Papagaio
Armarinho União
No país sem pecados"[150]

Uma possível relação de anunciantes de uma revista popular ou de lojas suburbanas, cujos nomes, expostos cada um na página do semanário ou na fachada do estabelecimento a que se referem e com os quais se defrontam, periodicamente, apressados leitores ou transeuntes, os quais, muitas vezes, deles não se dão conta. Entretanto, quando dispostos na forma de poema, poderiam sugerir, por exemplo, uma fictícia casa de carnes ou, então, um depósito de leite artificial.

Por outro viés, para além da proposição de imagens anódinas que apelariam zombeteiramente ao irracionalismo dadaísta ou ao psicologismo surrealista, poder-se-ia dizer que Oswald de Andrade, como proposta artística, ancora seu poema muito mais em conceitos, como o da rejeição ao bacharelismo, do que na obra considerada em sua imanência.

Em resposta ao nosso "lado doutor", ele sugeriria a incorporação do usual e do cotidiano na atividade criadora, buscando representar mais despojadamente elementos e experiências da sociedade brasileira.

De uma forma ou de outra, o resultado é um efeito de estranhamento ou de "desconforto" proporcionado pela linguagem literária e que Haroldo de Campos caracterizou como "anti-ilusionismo" [151], sendo a poesia dele resultante, em tomadas e cortes rápidos, uma

[149] CAMPOS, Haroldo de. "Uma poética da radicalidade". *In:* ANDRADE, Oswald de. *Op. cit.*, 2003, pp. 23-24.
[150] ANDRADE, Oswald de. *Ibidem*, p. 147.
[151] CAMPOS, Haroldo de. "Uma poética da radicalidade". *In:* ANDRADE, Oswald de. *Ibidem*, p. 22.

espécie de uma poesia de postura crítica que comporta uma abertura para o leitor participar do seu processo criativo.

Entretanto, por um viés paralelo, quando o poeta estende o *ready made* para a história oficial brasileira, equiparando-a a frases feitas, o efeito multiplicador decorrente dessa transcontextualização permanece, mas o ascendente, em princípio, inverte-se.

Acerca da já referida série de poemas "História do Brasil", poder-se-ia dizer que se estabelece um outro *continuum*, no qual se grava uma carga de negatividade. Nele, o texto histórico, um inventário de fatos do passado revestido do caráter da oficialidade – e, como tal, portador de presunção de legitimidade e reconhecimento social – caminha em direção ao vazio simbólico e à indiferença às percepções e reações dos indivíduos, perdendo seu caráter de expressão identitária daquela sociedade que, agora, passa a lhe ser insensível.

Assim desautorizada, a tradição não se sustenta como tal, mas, operando mudanças em relação aos textos históricos originais, Oswald de Andrade a eles restitui o calibre significante. A eles confere, entretanto, uma nova identidade, equivalente àquela relação de nomes do poema "nova iguaçu". Desse procedimento decorrem a relevância do *ready made* linguístico para o poeta e o consequente nivelamento instaurado por ele entre a "frase pré-moldada do repertório coloquial ou da prateleira literária"[152].

> "[...] o recorte oswaldiano dos textos dos cronistas e do "texto" do quotidiano é da mesma natureza que o procedimento de um colecionador alegórico, que trabalhasse com citações. [...] Oswald de Andrade elabora séries móveis, autônomas e conjugáveis entre si. Rompe, ao fazer tudo isso, com toda a sorte de fronteiras espaço-temporais, supera a distância que separa esses textos de que parte, desencanta-os de sua aura. [...] são as ruínas que o processo espoliador de colonização deixou que orientam o seu recorte. Ele busca as frestas e os fragmentos, operando muitas vezes com as lacunas da história pátria, escrita pela ótica do colonizador. Ele "perverte" essa ótica, colhe nas frestas deixadas o sinal com que vai operar e clarificar as escamoteações ideológicas. Rumina sobre os objetos isolados, poda-lhes os excedentes. Mas, ao mesmo tempo, como um colecionador, reordena-os segundo afinidades secretas, mas objetivas. É uma contínua dialetização das duas modalidades de procedimento."[153]

Desentronizada a tradição, o *continuum* positivo é, então, restaurado por meio da paródia *ready made*. Oswald de Andrade apropria-se, à Duchamp, dos textos originais, mas neles intervém vivamente, operando diversas e provocativas modificações, todas consoantes com seu ideário artístico.

---

[152] CAMPOS, Haroldo de. "Uma poética da radicalidade". *In:* ANDRADE, Oswald de. *Op. cit.*, 2003, p. 33.
[153] HELENA, Lucia. *Op. cit*., 1985, p. 68.

A primeira clara e generalizada intervenção de Oswald de Andrade é a versificação dos textos históricos, dela decorrendo outras duas: a imputação dos nomes dos autores dos textos de fundo a cada série de poesias e a atribuição de títulos muitas vezes provocativos aos poemas.

Da carta de Pero Vaz de Caminha, recortem-se, ilustrativamente, os seguintes trechos:

> [...] Easy segujmos nosso caminho per este mar delomgo ataa terça fera doitauas de pascoa que foram xxj dias dabril que topamos alguus synaaes de tera [...][154] (grifei)

> [...] despois de dançarem [diego dijaz] fez lhe aly amdando no chãão mujtas voltas ligeiras e salto real [...][155] (grifei)

Que, em "PERO VAZ CAMINHA", originam os poemas:

> **a descoberta**
>
> Seguimos nosso caminho por este mar de longo
> Até a oitava da Paschoa
> Topamos aves
> E houvemos vista de terra[156]

e

> **primeiro chá**
>
> Depois de dansarem
> Diogo Dias
> Fez o salto real[157]

Na feitura desses poemas, portanto, os trechos das obras selecionados não são contínuos, sofrem, assim, um processo de seleção e montagem que, claramente, reorganiza os diversos fragmentos, sem inverter, ressalte-se, a "informação" constante de cada "episódio". Os versos daí resultantes, brancos e sem métrica, refletem um fluir próprio e remetem a uma

[154] CAMINHA, Pero Vaz de. *Op. cit.*, 2001, p. 29.
[155] *IDEM, ibidem*, p. 55.
[156] ANDRADE, Oswald de. *Op. cit.*, 2003, p. 107.
[157] *IDEM, ibidem*, p. 108.

poesia desmusicalizada, tendendo a uma espécie de "paráfrase" do texto colonial. No entanto, a ideia de continuidade e repetição do texto de Caminha termina aí.

Os títulos conferidos aos poemas restauram a noção de ruptura e corte, característica da paródia. Enquanto o primeiro deles, "a descoberta", exprime a ótica do estrangeiro que "descobre", que "dá a conhecer o que não era conhecido", que "revela"; o outro título, "primeiro chá", transpõe, ironicamente, índios e portugueses para um salão aristocrático.

As maiúsculas pesando sobre os blocos de poemas trazem consigo o olhar da civilização ocidental na forma dos nomes dos autores coloniais que "assombram" – de "fazer sombra" – a terra recém-descoberta, seu habitante nativo e sua riqueza natural. E a "sombra" traz consigo o olhar de uma sociedade que, como se viu, ainda não havia se despojado de certos padrões medievais, mesmo Constantinopla já tendo sido tomada pelos otomanos.

Se, por um lado, Oswald de Andrade rejeita esse olhar alienígena e o modelo civilizatório europeu, por outro, na busca de um delineamento identitário nacional, ele pressupõe uma abertura para a pesquisa dos elementos da miscigenada cultura brasileira e uma dinamização da análise dos temas da realidade nacional, com especial apreço pela coloquialidade da fala brasileira.

Maria Augusta Fonseca ressalta que, "nos anos que antecederam a Semana de Arte Moderna, já era acirrado o debate pelos jornais, na troca de cartas, conferências, em torno de usos do idioma nacional [...]"[158]. Em 1922, na abertura do artigo "O dicionário brasileiro", Monteiro Lobato afirmou que "a cândida ingenuidade dos gramáticos chama corromper ao que os biologistas chamam evoluir"[159]. O próprio Oswald de Andrade, em uma palestra proferida na Sorbonne em 1923, traçando "a formação histórico-literária brasileira, enfocou São Paulo e a literatura dos 'novos imigrantes'"[160]. Nesse mesmo sentido, acrescente-se, ainda, o seguinte aforismo do *Manifesto da poesia Pau Brasil*, de 1924:

> "A língua sem arcaísmos, sem erudição. Natural e neológica.
> A contribuição milionária de todos os erros. Como falamos. Como somos."[161]

[158] FONSECA, Maria Augusta. *Op. cit.*, p. 57.
[159] LOBATO, Monteiro. *Apud* FONSECA, Maria Augusta. *Ibidem*, p. 57.
[160] FONSECA, Maria Augusta. *Ibidem*, p. 57.
[161] ANDRADE, Oswald de. "Manifesto da Poesia Pau Brasil". *In:* FONSECA, Maria Augusta. *Ibidem*, p. 60.

Assim, Oswald de Andrade reafirma "a necessidade de o artista perseguir uma expressão verbal mais coerente para a tradução de sua linguagem poética, sedimentando manifestações da cultura e expressões de sentimentos"[162]. No livro *Pau Brasil*, ele inclui na parte "História do Brasil":

J.M.P.S.
(da cidade do porto)

vicio na fala

Para dizerem milho dizem mio
Para melhor dizem mió
Para peor pió
Para telha dizem têia
Para telhado dizem teado
E vão fazendo telhados[163]

Como se mostrou anteriormente, as interferências que Oswald de Andrade faz nos textos históricos dos autores coloniais dizem respeito à versificação e a fragmentação desses textos bem como à atribuição dos nomes dos autores dos documentos parodiados a cada série de poesias e à imputação de títulos aos poemas resultantes dessas intervenções.

Em "J.M.P.S.", ele agrega outras duas. A primeira delas trata-se do aposto juntado ao título. A segunda, bastante expressiva, consta do último verso: "E vão fazendo telhados".

Atribuindo a um autor localizado na cidade do Porto as informações contidas no poema, a expressão isolada pelos parênteses que se acrescenta ao título a fim de explicá-lo ou qualificá-lo só faz reforçar o olhar estrangeiro (e colonizador) sobre a terra metonimicamente tomada pela expressão verbal do seu habitante.

O português J.M.P.S. trata o idioma como um código e a fala como produto, não se atentando, portanto, ao seu processo de produção. Ele projeta uma pureza sobre a representação viciosa do idioma luso empreendida pelos seus falantes brasileiros. Valoriza-se somente a adequação a um modo legitimado do uso da língua (como se imutável fosse). Desconsidera-se, portanto, a representação que o falante brasileiro faz da sua própria língua. Exatamente essa idealização de pureza não permite que se reconheça a constituição heterogênea da língua.

Na sua tese de doutoramento, em que perfaz uma edição crítica de *Pau Brasil*, Diléa Zanotto Manfio assim transcreve o trecho de *Definição da amizade, seu aumento no*

[162] FONSECA, Maria Augusta. *Op. cit.*, p. 58.
[163] ANDRADE, Oswald de. *Op. cit.*, 2003, p. 119.

tempo da felicidade, e diminuição total no da desgraça... (Porto, 1816), obra de "J.M.P.S." na qual Oswald de Andrade se baseou para compor "vício na fala": "[...] O vício na fala é nos nomes seguintes: Para dizerem milho dizem mio; para melhor dizem mió; para peor pió; para telha dizem têia; para telhado dizem teado; para melhorar dizem miorá; etc, etc, etc."[164]

Esse trecho remete ao último verso do poema, a outra "interferência" de Oswald de Andrade, apontada na edição de 2003 de *Pau Brasil* (Editora Globo). Lê-se, no rodapé da página 119, a seguinte nota de Gênese Andrade, responsável pela pesquisa, estabelecimento do texto e revisão da obra: "'E vão fazendo telhados' não pertence ao texto histórico, mas trata-se, sim, de uma criação do próprio Oswald de Andrade"[165].

O texto, como bem assinalou Ana Lúcia Freitas Teixeira, vem sendo construído "numa dinâmica de contraposição entre o normativo e o uso coloquial de algumas palavras da língua portuguesa (milho/mio, melhor/mió, peor/pió, telha/têia, telhado/teado) [...]" [166]. Ao chegar a sua derradeira linha, ele permite não apenas um entendimento da língua modificada sistematicamente, no tempo e no espaço, através de seu emprego e das suas particularidades em diferentes contextos de utilização. A isso, Oswald de Andrade agrega – parodicamente ao texto de J.M.P.S. – uma metáfora para a ocupação da terra que acaba por se converter em ideal civilizatório.

O olhar/ouvido do colonizador europeu, intolerante à variante linguística utilizada pelo habitante do continente americano, também o é em relação aos "telhados" edificados por este. Ignora-se não só a capacidade desses falantes, com seu uso da língua, organizarem ideias e estabelecerem relações entre elas, mas também, no desenvolvimento de sua sociedade, apresentarem um processo de aquisição de valores sociais, culturais, tecnológicos etc que a defina e a caracterize.

Segundo Oswald de Andrade, desprovidos de cultura e instrução, os falantes do "português brasileiro", ainda assim, conseguiriam, afinal, "construir telhados" que seguiriam sendo feitos, entretanto, não mais sob o signo da ignorância e do subproduto colonial. Atributos de originalidade, os *teado* – assim como a língua de quem os constrói – seriam frutos do contato com diferentes culturas e etnias e, diga-se, *mió* para abrigarem o *mio* aqui

[164] MANFIO, Diléia Zanotto. Poesias Reunidas de Oswald de Andrade: edição crítica. Tese de Doutoramento em Literatura Brasileira apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, sob a orientação do Prof. Dr. Roberto de Oliveira Brandão. São Paulo, 1992. Vol. II, p. 329.
[165] Cf. ANDRADE, Oswald de. *Op. cit.*, 2003, p. 119, rodapé.
[166] TEIXEIRA, Ana Lúcia de Freitas. *Modernidades em confronto: as literaturas modernistas brasileira e portuguesa*. Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Sociologia do Departamento de Sociologia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para a obtenção do título de Doutor em Sociologia. Orientadora: Profa. Dra. Maria Arminda do Nascimento Arruda, São Paulo, 2009, p. 290.

produzido: “O bárbaro não é mais a metáfora da decadência, o espelho de Próspero das vanguardas, mas o que há de melhor na capacidade química do elemento corruptor: criar metamorfoses.”[167]

Tais metamorfoses, quando têm como expediente a composição paródica a partir da variação linguística como seu material básico, podem, ainda, ser dimensionadas por meio de uma sequência de outros três poemas de Oswald de Andrade que, em um crescendo, parte da desobediência civil, passa por um amalgamento social e acaba por desaguar em uma “paródia carnavalizante, misturando discursividade e etnia [...]”[168].

Assim que, entre os “Poemas da colonização”, também do livro *Pau Brasil*, Oswald de Andrade inclui “o capoeira”:

> **o capoeira**
>
> - Qué apanhá sordado?
> - O quê?
> - Qué apanhá?
> Pernas e cabeças na calçada[169]

Uma luta corporal enseja a perspectiva de diferentes apropriações da mesma língua através de dois embates formais.

O primeiro se dá entre o emprego coloquial do português através da fala do lutador de capoeira e o “O quê?” normativo do soldado. Um desacato a uma autoridade cometido por uma pessoa que se cogita de origem africana contra outra, provavelmente, de ascendência lusitana, agente do Estado. A diversidade linguística é, portanto, apresentada não apenas como decorrente da diferença étnica entre os lutadores, mas como resultado da inequidade social gerada pelo modelo civilizatório vigente.

O segundo encontra-se em algum momento (ou lugar) entre os dois últimos versos, quando se tem o enfrentamento entre os dois oponentes. O corte repentino integra o movimento da língua falada com a velocidade da cena narrada:

> “O corte de cena é abrupto e inesperado, criando no leitor a inevitável associação entre a incorporação na língua escrita do movimento próprio da oralidade com a composição em veloz movimento, abruta e fragmentada, da cena descrita no poema.”[170]

[167] SANTOS, Roberto Corrêa dos. “O político e o psicológico, estágios da cultura”. *In:* TELES, Gilberto Mendonça... [et al.]. *Oswald plural*. Rio de Janeiro: Editora da UERJ, 1995, p. 104.
[168] SEPÚLVEDA, Carlos. “Oswald de Andrade e o paradigma perdido”. *Ibidem*, p. 13.
[169] ANDRADE, Oswald de. *Op. cit.*, 2003, p. 125.
[170] TEIXEIRA, Ana Lúcia de Freitas. *Op. cit.*, p. 289.

O vazio deixado pela ausência da descrição da luta é um eloquente silêncio. Ele se vê preenchido não só com a desmobilização do lirismo romântico e do aspecto ornamental do verso da tradição parnasiana brasileira, mas também com o questionamento de uma retórica restritiva que confere voz e vez a um falante que pretende "estar acima e além do *comum* e assim garantir seu privilégio no espaço da sociedade dos desiguais"[171].

A variedade linguística padrão, aquela reconhecidamente mais prestigiosa no seio de uma comunidade, quando absorve as demais, abstém-se de um "diálogo social", monologizando-se. Os valores de uma sociedade inequitativa (sua história, sua religião, sua cultura, sua tradição etc) se refletem nas atitudes linguísticas de seus membros. A língua não é neutra porque nenhuma sociedade é neutra. Não existe, desse modo, nenhum tipo de relação de neutralidade entre o falante e sua língua que, consequentemente, não pode ser reduzida a um mero "instrumento de comunicação".

Há, assim, inúmeros sentimentos que influenciam o comportamento linguístico e que certamente têm prevalência sobre o modo com que os falantes percebem o próprio discurso e o dos outros. Em face da variação linguística, podem existir, portanto, atitudes de aceitação, rejeição ou, até mesmo, opressão e, no caso desse poema-luta de Oswald de Andrade, confronto.

Nele, então, como resultado, linguagem, sociedade e homens são todos fragmentados. A gramática normativa-autoridade-estado é atingida. A cena mostrada é repartida em duas como dois são os seus protagonistas que se antagonizam e de cujo confronto resultam... fragmentos: estilhaços de corpos – "pernas" e "cabeças" – estendidos no chão.

Ainda em *Pau Brasil*, no capítulo "RP1", temos:

> **bonde**
>
> O transatlântico mesclado
> Dlendlena e esguicha luz
> Postretutas e famias sacolejam[172]

Um transatlântico-Brasil em que pessoas de caracteres sociais diferentes (prostituta: degradação moral, aviltamento; família: unidade, pertencimento, aburguesamento) dividem os bancos de um barulhento e desconfortável bonde-sociedade. Não se harmonizam,

[171] SEPÚLVEDA, Carlos. *Op. cit.*, p. 13.
[172] ANDRADE, Oswald de. *Op. cit.*, 2003, p. 144.

portanto, e, desta feita, equivalem-se e formam um "todo heterogêneo", prostitutas, famílias modestas, a "língua" por elas falada e o veículo em que todos se encontram.

Atente-se que, aqui, pode-se tomar o verbo "encontrar-se" não só como ato de "estar localizado", "achar-se", mas também como efeito de "reunir-se", "agrupar-se", ou seja, representa a ação e a consequência de um processo, o que permite tomar a mescla de prostitutas e famílias existente no bonde barulhento não como um acontecimento fortuito.

A "luz" que o bonde "esguicha" se revela maior semanticamente que uma claridade emitida ou refletida. Trata-se de um forte jato de esclarecimento: naqueles determinados momento e local, há um procedimento aproximativo de elementos de situação econômica equivalentes, mas de condição social distinta. Essa diversidade não só é preservada como é, também, ressaltada. A conexão estabelecida entre os passageiros do bonde por meio da repartição do veículo bem como da variante linguística por eles utilizada não os homogeniza (a não ser pelo generalizado "sacolejar"!). Eles preservam suas identidades sociais, não lhes sendo negadas, portanto, suas autonomias e suas consciências, mantendo-se, desta feita, como sujeitos do seu próprio discurso. Com efeito, seus (diferentes) valores são mantidos.

À precisa – mas incômoda – onomatopeia ("dlendlena") criada por Oswald de Andrade para reproduzir foneticamente o som emitido pelo bonde ruidoso conecta-se a perturbadora menção à variação linguística empregada pelos seus passageiros ("postretutas" e famias").

O "movimento" linguístico dos passageiros é ombreado ao movimento do bonde. A língua não é estática assim como não o são seus falantes ou o trânsito urbano. O deslocamento – mudança de um lugar para outro – não é só físico, mas também ideológico. O "todo" segue seu rumo, esbanja as contradições e as exclusões da cultura e da sociedade brasileira, toma posse de um novo "lugar social" e, por fim, em um outro poema, adquire voz:

pronominais

Dê-me um cigarro
Diz a gramática
Do professor e do aluno
E do mulato sabido

Mas o bom negro e o bom branco
Da Nação Brasileira
Dizem todos os dias
Deixa disso camarada
Me dá um cigarro[173]

[173] ANDRADE, Oswald de. *Op. cit.*, 2003, p. 167.

A próclise da qual se valem o "bom negro" e o "bom branco" para pedirem o seu cigarro alinha-se ao caráter identitário entre poesia e realidade assim considerado a partir de um *ethos* inclusivo. O lugar social desses falantes é garantido a despeito da insubordinação à gramática normativa chancelada pela ação estatal aqui tomada pela educação formal vista nas figuras do "professor" e do "aluno" e com as quais Oswald de Andrade associa um adesista "mulato sabido".

A "voz" do "bom negro" e do "bom branco" não é apenas garantida, mas exaltada. Sua expressão verbal de "todos os dias" – espontânea e coloquial – é convidativa, aproximadora e benévola. Uma incitação aos seus "camaradas" – professor, aluno e mulato – a abandonarem seus artificialismos bacharelistas e, fumando juntos, solidarizarem-se com aqueles ora tornados seus iguais.

Quando Caminha, J.M.P.S. e os demais autores coloniais foram "cooptados" pelo projeto estético do modernismo oswaldiano e os seus testemunhos descontextualizados ou replicados fora de seu local de origem – parodiados, enfim – eles refizeram a trajetória do colonizador e acabaram por transbordar a multiplicidade e os conflitos da cultura brasileira. Igualmente, à luz do *ready made* de Duchamp, a prosa – oficial – tornou-se poesia – de vanguarda. Na produção de um texto novo, exemplo de renovação artística e quebra de paradigmas, a linguagem crítica fundiu-se à poética. Em meio a cenas (sub)urbanas, diferentes vozes, consciências, caracteres e mundos interagiram, todavia, mantiveram-se imiscíveis, revelando a diversidade social e psicológica de integrantes de uma mesma – e desigual – sociedade.

"Desbacharelizada" parodicamente, a língua expôs sem medo as suas heterogeneidades e as dos seus falantes. Calcada em produções discursivas díspares, a poesia fez aflorar as facetas outrora reprimidas na formação e no desenvolvimento da identidade nacional que contribuíram para um apagamento das contradições das raízes de um Brasil então recém-descoberto.

No dizer de Lúcia Helena:

> "Caem por terra, na taba poética do pau-brasil, o "índio afilhado de Catarina de Médicis", a terra sagrada da inspiração, o altar do gênio exilado no alto de sua clarividência portadora da voz do povo e estandarte de Deus. Cai por terra também a louvação parnasiana da boa e rara rima, da palavra exata e esdrúxula, do verso bem construído."[174]

[174] HELENA, Lucia. *Op. cit*., 1985, p. 67.

Agregou-se à dimensão popular, etnográfica e folclórica brasileira a indistinção entre cultura de elite e cultura popular. O livre trânsito entre tais níveis de criação cultural possibilitou uma literatura como processo intercomunicativo em que, primeiramente, influências díspares puderam originar confluências profícuas e, ainda, tornaram explícito um modo heterogêneo de constituição do texto.

Trata-se, pois, de uma concepção pluralista de linguagem e literatura em que cabe ao autor dar forma ao mundo real como "regente de um grande coro de vozes"[175]. Ele as convenciona esteticamente, sem, no entanto, cercear-lhes a autonomia. Por conseguinte, preserva-lhes e ressalta-lhes não só a independência psicológica e intelectual, mas também suas consciências. Com isso, impede que sejam reificadas, isto é, que não se tornem "objeto dos discursos dos outros falantes nem do próprio autor"[176].

Forja-se, então, um conhecimento construído a partir do conhecimento dos outros, cuja presença no texto pode ser demonstrada pelas remissões ao enunciador, à língua, ao registro discursivo, ao leitor, a citações ou ao próprio texto. Um sujeito que vem a conhecer a si mesmo por meio de várias mediações, sobretudo aquelas decorrentes da cultura em que está inserido e, através da qual, ele se reconhece.

Relacionando-se com a história de outros sujeitos – de formas e em circunstâncias distintas – o "eu" é, então, buscado através do "tu". Trata-se de conferir significação ao outro. Um diálogo estabelecido com quem e de quem se reconhece a alteridade que, assim não se faz meramente acessória, exterior ou contingente a esse sujeito. Trata-se, pois, de uma alteridade que é ontologicamente constitutiva de um sujeito que se tornou descentrado, portanto, não mais identificado com a representação imediata de si.

Na "apropriação" que faz do outro e da língua por ele falada, o sujeito o reconhece como seu, mas, por outro lado, ele também se reconhece nele: "[...] o outro não se esgota em mim nem eu no outro; intercompletam-se, mas cada um sempre deixa algum excedente de si mesmo."[177]

---

[175] BEZERRA, Paulo. "Prefácio: Uma obra à prova do tempo". *In*: BAKHTIN, Mikhail. Problemas *da poética de Dostoievski*. Tradução de Paulo Bezerra. 4. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008, p. X. Obs.: expressão utilizada para descrever o papel do narrador na obra de Dostoiévski a partir da polifonia e do dialogismo bakhtinianos; expressão essa que, cremos, enquadra-se na descrição da literatura oswaldiana.

[176] *IDEM, ibidem*, p. X. Obs.: o fragmento aqui utilizado referia-se, originariamente, à representação das personagens na obra de Dostoiévski sob a ótica bakhtiniana. Cremos, no entanto, que cabe seu aproveitamento também no contexto do presente trabalho.

[177] *IDEM, ibidem*, p. XIV. Obs.: a frase utilizada referia-se, originariamente, a um comentário acerca do dialogismo bakhtiniano. Julgamos, contudo, ser pertinente seu aproveitamento também no contexto do presente trabalho.

Um duplo reflexo mediado pela história e por diferentes mecanismos de linguagem – aqui, pela paródia oswaldiana – capaz de trazer à tona aspectos relevantes da participação da linguagem literária na existência e na representação humanas e, também, útil como parâmetro para compreensão da noção de sujeito enquanto elemento dotado de reflexividade, alteridade e historicidade.

4 Paradoxalmente moderno

Para uma sociedade que tardou a assimilar o pensamento renascentista, é natural que o processo de apoderamento e exploração do Brasil-Colônia, tenha gerado, na sua produção escrita, textos dotados uma "tropicalidade forjada de fora para dentro"[178] e assim se mantido pelos séculos seguintes, prolongando-se, inclusive, até o processo da independência brasileira e a ele sobrevivido.

No seu livro *Formação da literatura brasileira (momentos decisivos)*, em que procura analisar justamente as bases de uma literatura brasileira orgânica como sistema coerente e não apenas manifestações isoladas (as quais, segundo o crítico, vinham se realizando, aqui, desde o primeiro século da colonização), o período abrangido por Antonio Candido vai de 1750 a 1880, compreendendo, portanto, ao que se convencionou denominar de Arcadismo e Romantismo brasileiros.

Para o crítico, "é com os chamados árcades mineiros, as últimas academias e certos intelectuais ilustrados, que surgem homens de letras formando conjuntos orgânicos manifestando em graus variáveis a vontade de fazer literatura brasileira."[179] Tal anseio giraria em torno de quatro grandes temas que corresponderiam ao desenvolvimento da consciência nacional. Seriam eles: a) o conhecimento da realidade local; b) a valorização das populações aborígines; c) o desejo de contribuir para o progresso do país; d) a incorporação aos padrões europeus.[180]

> "Neste sentido, os escritores brasileiros que, em Portugal ou aqui, escrevem entre, digamos, 1750 (início da atividade literária de Cláudio) e 1836 (iniciativa consciente de modificação literária, com a Niterói), tais escritores lançaram as bases de uma literatura brasileira orgânica como sistema coerente e não manifestações isoladas. [...] Possuídos pelo sentimento da dignidade e excelência do ofício intelectual; impregnados do sentido de regularidade artística e comunicabilidade da obra de arte, criaram uma consciência literária no criador e no público. O que as Academias não puderam, por falta de receptividade do meio e, sobretudo, falta de talento dos seus membros, puderam-nos os neoclássicos e, dentre eles, sobretudo os poetas, num tempo em que a poesia era veículo de sentimentos e ideias na coletividade dos homens cultos."[181]

Embora Candido ressalte que formalismo e sentimentalismo, quando equilibrados harmoniosamente, tenham resultado em alguns momentos de excepcional beleza

[178] HELENA, Lucia. *Op. cit*., 1985, p. 66.
[179] ANTONIO CANDIDO. *Formação da literatura brasileira (momentos decisivos)*, volume 1. São Paulo: Livraria Martins, 1969, p. 19.
[180] *IDEM, ibidem*, p. 64.
[181] *IDEM, ibidem*, p. 64.

(notadamente, segundo ele, na obra de Basílio da Gama, Silva Alvarenga e Tomaz Antônio Gonzaga), o quarteto de temas acima enumerado teria se limitado, entretanto, a reorientações locais de expressões estéticas e filosóficas europeias.

Se, por um lado, essa forma de neoclassicismo prestou-se a dar à produção literária brasileira de então "um estilo de civilidade que nos entroncava de certo modo na tradição e assegurava a participação no mesmo sistema simbólico do Ocidente"[182], por outro, esse ajustamento à tradição clássica – portanto, universalista – fez "as 'nostre Indiane' aplaudirem Metastasio e Tetis nadar no Recôncavo; metendo ninfas no Ribeirão do Carmo e no próprio sertão goiano"[183].

É assim que, no anseio de se fazer literatura brasileira, este gosto pela "imitação estrangeira" perpassou o Arcadismo e assentou-se na sociedade, a despeito da contribuição dos românticos para agudizar o sentimento de afirmação nacional pós-independência e o seu consequente papel na construção do ideário do novo país.

O individualismo, o movimento de negação, a depuração progressiva do lirismo e o desequilíbrio entre a expressão e o objeto expresso, transformações bastante acentuadas que o Romantismo europeu trouxe à concepção do homem, ao temário da literatura e, por fim, ao conceito da arte encontraram, no Brasil, segundo Cândido, uma predisposição de dotar o país de uma literatura nacional que se equivalesse às europeias, mas que também exprimisse de maneira adequada a realidade local:

> "(...) Sobretudo, nos países novos e nos que adquiriram ou tentaram adquirir independência, o nacionalismo foi manifestação de vida, exaltação afetiva, tomada de consciência, afirmação do *próprio* contra o *imposto*. Daí a soberania do tema local e a sua decisiva importância em tais países, entre os quais nos enquadramos."[184]

Confluem aspirações nacionais (e/ou nacionalistas) e individualismo pessoal em prol de uma autonomia estética e política. No entanto, o crítico ressalta que esta "cor local" dominante em todo o Romantismo brasileiro também foi expressa com idealização e consequente artificialidade pelos nossos poetas[185].

---

[182] ANTONIO CANDIDO. *Op. cit.*, 1969, p. 64.
[183] *IDEM, ibidem*, p. 66.
[184] ANTONIO CANDIDO. *Formação da literatura brasileira (momentos decisivos)*, volume 2. São Paulo: Livraria Martins, 1969, p. 15.
[185] O nacionalismo, menos que um recurso estético e que se constituiu, como procurou demonstrar Antonio Candido, em flagrante projeto político que impregnou a literatura romântica brasileira, fez do romance sua efetiva forma de pesquisa e descoberta do país, "dando-lhe um lastro ponderável de coisas brasileiras". Diferentemente da poesia, na qual houve primordialmente uma idealização de temas e lugares, "o ideal

Em decorrência do seu precário conhecimento da efetiva realidade local, eles, seduzidos pelos modelos europeus, compensavam sua ignorância sobre as "coisas da terra" com a transfiguração dos países de onde lhes provinha sua cultura intelectual: "Por isso, ao lado do nacionalismo, há no Romantismo a miragem da Europa: o Norte brumoso, a Espanha, sobretudo a Itália, vestíbulo do Oriente byroniano.".[186]

Antonio Candido apresenta, assim, o Romantismo brasileiro como "tributário do nacionalismo"[187] que lhe é, inclusive, anterior, permanecendo presente - ora mais ora menos explicitamente, com mais ou menos brilho, evoluindo do ardor patriótico à consciência social – por toda a produção literária romântica do Brasil.

Gonçalves Dias, segundo o crítico, "destaca-se no medíocre panorama da primeira fase romântica pelas qualidades superiores de inspiração e consciência artística"[188]. Aurélio Buarque de Holanda[189], por sua vez, fez uma análise estilística da "Canção do exílio", hoje tornada célebre. Entre outros aspectos levantados pelo lexicógrafo, estaria a total ausência de adjetivos apesar de se tratar de um texto de profunda exaltação nacional. Segundo ele, a ausência de qualificativos valorizaria os substantivos porque o poeta teria se utilizado de substantivos carregados, por si sós, de um denso conteúdo sugestivo: terra, céu, flores, amores, Deus etc:

Canção do Exílio

Kennst du das Land, wo die Citronen blühen,
Im dunkeln die Gold-Orangen glühen,
Kennst du es wohl? – Dahin, dahin!
Möcht ich… ziehn.

Goethe

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

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

---

romântico-nacionalista de criar a expressão nova de um país novo, encontra no romance a linguagem mais eficiente". ANTONIO CANDIDO. *Op. cit.*, 1969, vol. 2, p. 112.

[186] *IDEM, ibidem*, p. 16.

[187] *IDEM, ibidem*, p. 15.

[188] *IDEM, ibidem*, p. 81.

[189] HOLANDA, Aurélio Buarque de Holanda. "À margem da 'Canção do Exílio'". *In*: REVISTA BRASILEIRA n. 64, Fase VII Julho-Agosto-Setembro. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2010, pp. 325-329.

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

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

Não permita Deus que eu morra,
Sem que eu volte para lá;
Sem que desfrute os primores
Que não encontro por cá;
Sem qu'inda aviste as palmeiras,
Onde canta o Sabiá.

Coimbra – Julho de 1843[190]

Elementos que, no entanto, por se apresentarem assim tão "despojados", se, por um lado, ganham em intensidade, por outro, poder-se-ia dizer também que pintam uma paisagem paradisíaca e sublimada da longínqua terra natal.

A oposição é, marcadamente, entre exterior e interior: entre um "cá" banal e o "lá" maravilhoso. Dentro desse "lá" tão remoto, entretanto, indistinguem-se quais flores, qual terra, qual céu. Divina e extraordinária, porém igualmente distante e genérica, a identidade da terra é puramente convencional e padronizada.

Até o "Sabiá" não se salva dessas generalizações. Poderia bem ser um rouxinol europeu de Coleridge ou Wordsworth. Não passa de uma sinédoque para as demais aves locais que possuem um canto melodioso. Quem sabe, por isso, juntamente com "Deus", seja grafado com a inicial maiúscula em meio a outros tantos componentes, entre os quais, todavia, não se encontra o (H?)homem.

Completamente desprovida do elemento humano, abstrações e entes naturais protagonizam, então, a terra do poeta desterrado. Um revelador "'atestado ideológico' de brasilidade"[191] que faz do "lirismo uma autêntica consolidação dos apelos telúricos"[192]. Um

[190] DIAS, Gonçalves. *Primeiros cantos*. *In*: Gonçalves Dias: poesia e prosa completas. Volume único. Organização de Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Nova Aguillar, 1998, pp. 105-106
[191] HELENA, Lucia. *Op. cit*., 1985, p. 67.
[192] *IDEM, ibidem*, p. 66.

estado anímico que está para aquém do humano e, exatamente por isso, homogêneo, monológico e apolítico.

O movimento da "Canção do exílio", de Gonçalves Dias, aparentemente, inexiste. Reminiscências evanescentes e edênicas dão o tom de uma nação em relação à qual o poeta desenvolveu uma ligação afetiva e, agora, expatriado, cultiva a imagem de um longínquo paraíso terreno por meio de sucessivas lembranças de motivação claramente adâmicas. Por isso mesmo, ela se apresenta a partir de um eixo ideológico pátrio que é, como se viu, naturalizado, uniformizado e impessoalizado.

Ritmadas redondilhas despertam ideias e sentimentos eufóricos que fazem resplandecer um nacionalismo de exaltação em detrimento de outro, de tomada de consciência. Verifica-se exatamente o oposto na proposta paródica de Oswald de Andrade:

canto de regresso à pátria

Minha terra tem palmares
Onde gorjeia o mar
Os passarinhos daqui
Não cantam como os de lá

Minha terra tem mais rosas
E quase que mais amores
Minha terra tem mais ouro
Minha terra tem mais terra

Ouro terra amor e rosas
Eu quero tudo de lá
Não permita Deus que eu morra
Sem que volte para lá

Não permita Deus que eu morra
Sem que volte pra São Paulo
Sem que veja a Rua 15
E o progresso de São Paulo[193]

O "canto de regresso à pátria", de Oswald de Andrade, por seu turno, desloca-se centripetamente. Originalmente estanque, composta no/do degredo além-mar, a melodiosa canção gonçalvina é convertida em um canto antilírico e polifônico. Ela exprime, agora, o "regresso", a ação de retornar à pátria. Esse movimento aproximativo permite que o âmago do país seja mostrado dinamicamente pelo poeta, isto é, que ele seja visto no curso de seu desenvolvimento com as contradições e os paradoxos que abarca.

[193] ANDRADE, Oswald de. *Op. cit*., 2003, p. 193.

Na primeira estrofe, conjugam-se luta e coloquialidade. Os dois sintagmas introduzidos – no caso, os "palmares" e o mar "gorjeante" – estão inseridos em um contexto, *a priori*, sem nenhuma relação semântica com eles. Entretanto, os demais constituintes textuais da obra, mantidos do poema gonçalvino, cedem a uma espécie de atração recíproca, que assegura uma coerência ao complexo semântico: "a não-isotopia da montagem não arrasta a não-isotopia do discurso"[194]. Portanto, a gramaticalidade não assegura a plausibilidade discursiva. Com efeito, esse avizinhamento de fragmentos (originais e introduzidos) aliado à reminiscência do poema romântico induzem a reajustes interpretativos que engendram a iminência de um nexo semântico: o sentimento de pertencimento do poeta para com a "minha" terra, então, não inibe o autor de externar uma identidade nacional cindida.

Os "palmares" do primeiro verso podem, sim, referir-se à grande extensão de terras do Brasil Setentrional, na qual a vegetação predominante é constituída de palmeiras. Uma especificidade botânica que, por si só, individualiza a região perante outras existentes no Brasil. Uma particularidade geográfica inexistente no poema de louvação pátria de Gonçalves Dias. Entretanto, inevitável também é mencionar a referência ao famoso quilombo destruído por Domingos Jorge Velho no estado de Alagoas no século XVII.

O homem, ausente do poema do autor romântico, é, aqui, introduzido logo no primeiro verso e já no campo de batalha. A história nacional e as forças que nela atuam são, então, lembradas por um foco de resistência a um sistema socioeconômico baseado na exploração do trabalho escravo do negro africano utilizado para suprir as atividades decorrentes da colonização, como a extração de riquezas minerais e o desenvolvimento da agricultura. A desigualdade social, como principal legado das instituições coloniais, é, assim, destacada, mas exatamente naquilo que a ela resiste.

Em seguida, no segundo verso, Oswald de Andrade muda uma sílaba tônica e aborta a redondilha na sua penúltima sílaba:

1	2	3	4	5	6	7	
On /	de /	**<u>can</u>** /	tao /	Sa /	bi	/ á;	(GD)
On /	de /	gor /	**<u>jei</u>** /	ao /	mar	/ -	(OA)

Assim procedendo, ele rompe a musicalidade e a ideologia da harmoniosa canção gonçalvina. Introduz-se na estrutura paródica da obra, tornando-se, pois, seu componente, o propósito ideológico-modernista do autor.

[194] JENNY, Laurent. *Op. cit.*, p. 37.

Do campo de batalha e resistência, ele passa, então, a celebrar o canto dos passarinhos e, não mais, o gorjeio das aves. Quem "gorjeia" é o oceano. Os passarinhos quando cantam, na verdade, "falam" e assim se expressando, fazem-no, então, de forma bem mais próxima da linguagem cotidiana do que o empolado e homogeneizante canto emitido pelas "aves" de Gonçalves Dias. O som proferido pelos passarinhos de Oswald de Andrade assemelha-se ao burburinho – às vezes estridente e incômodo, às vezes vivaz e exuberante – produzido por um vozerio alegre de crianças brincando no quintal. Paradoxal como o Brasil.

A exposição da identidade nacional passa, ainda, na segunda estrofe, por uma enumeração de "riquezas" nacionais que se inicia por uma divertida e antirromântica constatação da existência de mais rosas do que de amantes e termina por uma saborosa e prolífica repetição – "Minha terra tem mais terra" – que, aproveitando diferentes acepções do vocábulo "terra", mistura origem ("terra" como procedência), chão ("terra" como sustentação e palpabilidade), nacionalidade ("terra" como identificação, reconhecimento) e a base geográfica do Estado ("terra" como soberania), decretando o caráter assertivo da duplicação do termo: o lugar de onde provém a voz que, na poesia, representa o eu lírico do poeta - ou seja, sua visão e descrição subjetivas da realidade e dos temas que aborda - demanda um sólido e particular conjunto de características da sua nação que exigem reconhecimento crítico e enaltecimento dos seus elementos de distinção que, como tais, são fonte da sua autoafirmação e independência.

Na terceira estrofe, a poesia sem vírgulas de Oswald de Andrade estabelece, no seu primeiro verso, uma espécie de substantivo que dá nome, sintetiza o país cantado na estrofe anterior, é alvo de súplica divina e, como corolário, o "ouro-terra-amor-rosas" é, por fim, a terra natal para onde se quer regressar.

A exemplo do palmares-vegetação-Norte da primeira estrofe, o Brasil oswaldiano, mostrado com uma nitidez quase tátil e infinitamente maior do que o faz Gonçalves Dias, é tomado, no último quarteto de versos, pela clara referência ao centro velho de São Paulo que, no início do século XX, constituiu-se o coração do sistema financeiro brasileiro, abrigando as principais agências bancárias do país e, por isso mesmo, tornando-se símbolo da pujança econômica de São Paulo.

Igualmente revelador, o palmares-quilombo daquela primeira estrofe também se comunica com progresso-São Paulo desta última. Dessa feita, combina-se, pois, o contrassenso do querer-ser, ao mesmo tempo, cativo e senhor, empregado e empresário.

Nesse sentido, Maria Antonieta Jordão de Oliveira Borba atesta:

> "E essa condição introduz a pergunta 'de onde vim' e 'para onde vou'. Ou ainda 'fico com minhas raízes ou me entrego à modernidade de minha poesia'? Entre a primeira e a segunda alternativa, Oswald não fica nem com uma, nem com outra. Fica com as duas."[195]

De forma análoga, quando, no *Manifesto Antropófago*, de 1928, Oswald de Andrade lança parodicamente a dúvida hamletiana, "Tupi or not tupi that is the question."[196], ele, radicalizando algumas propostas do *Manifesto da Poesia Pau Brasil*, de 1924, e "devorando a seu modo"[197] a civilização europeia, rejeita a cultura importada e propõe um redimensionamento do conhecimento nacional, a ser nutrido também por elementos da civilização aborígine: "Oswald repeliu no manifesto a 'catequese' da 'raça superior', do conquistador que impôs ao ameríndio sua moral repressora, castrando sua cultura, 'vestindo suas vergonhas', lembrando que colonizador branco esmagou a cultura nativa."[198]

A dúvida do célebre personagem de William Shakespeare (1564-1616) acerca da liberdade do homem e da responsabilidade pelo seu próprio destino fomenta, no Brasil do início do século XX, o discurso modernista contra a aculturação portuguesa e em prol do nativo como forma de restaurar-lhe a cultura e, assim, restabelecer-lhe a própria condição subjetiva.

Deglutido, o monólogo do príncipe dinamarquês instrumentaliza uma nova perspectiva estética, curiosamente nem tão diferente da original. Hamlet – "metáfora da própria vida: a um homem é imposta uma tarefa que ele não buscou, mas da qual tem de se desincumbir, como a todos nós é dada a vida que temos de levar avante"[199] – encontra sentido para a sua vida na vingança pela morte do pai. Oswald de Andrade – "ao rejeitar o mundo rotulado pela cultura europeia, importada para o nosso meio"[200] – apregoa, como ideal civilizatório, o resgate e a validação da simplicidade do homem natural. O liame ideológico entre a tragédia shakespeariana e o manifesto oswaldiano é, então, estabelecido por meio do debate sobre a condição humana (sendo a construção paródica engendrada por Oswald de Andrade a conexão formal que possibilita esse diálogo textual).

---

[195] BORBA, Maria Antonieta Jordão de Oliveira. *Op. cit.*, p. 117.
[196] ANDRADE, Oswald de. *Manifesto Antropófago. In*: FONSECA, Maria Augusta. *Op. cit.*, p. 67.
[197] FONSECA, Maria Augusta. *Ibidem*, p. 75.
[198] *IDEM*, *ibidem* p. 75.
[199] HELIODORA, Barbara. *Falando de Shakespeare.* São Paulo: Perspectiva, 1998, p. 100.
[200] FONSECA, Maria Augusta. *Op. cit.*, p. 55.

A proposta da "revolução Caraíba", no entanto, não se constituiria em um exclusivo retorno ao "paraíso perdido" anterior à colonização europeia. De acordo com Maria Augusta Fonseca, Oswald de Andrade "reassegura que não se tratava de uma volta ao passado, mas de trazer uma nova dimensão para o presente, que fosse adequada ao mundo de sua atualidade, combinando 'idade de ouro e todas as girls'."[201]

Nesse sentido, entre os aforismos dos *Manifesto Antropófago*, leem-se os seguintes trechos:

> "[...] Montaigne. O homem natural. Rousseau. Da Revolução Francesa ao Romantismo, à Revolução Bolchevista, à Revolução Surrealista e ao bárbaro tecnizado de Kieserling. Caminhamos."[202] (grifei)

> "A luta entre o que se chamaria Incriado e a Criatura – ilustrada pela contradição permanente do homem e o seu Tabu. O amor cotidiano e o modus-vivendi capitalista. Antropofagia. Absorção do inimigo sacro. Para transformá-lo em totem. A humana aventura. A terrena finalidade. [...]"[203] (grifei)

Oswald de Andrade propõe, assim, por um lado, originalidade e desenvolvimento e, por outro, "[...] assimilação e rejeição no processamento de valores, como condição prévia para proclamarmos nossa independência"[204].

Paradoxalmente moderno, do seu "entrelugar"[205], Oswald de Andrade almeja o histórico e o novo, o elogio e a crítica, a tradição e a vanguarda, a submissão e o domínio, a modernidade e a modernização. Partindo de conhecimentos preestabelecidos, ele ambiciona o contemporâneo. Por meio do discurso laudatório, o poeta mira a avaliação desfavorável. A renovação traz, a reboque, a memória. Da dependência à soberania em um verso. Simultaneidades que conjugam o novo e o antigo sem refletir caracteres meramente imitativos ou, então, fugidios. Mistura de elementos diferentes que, mesmo combinados, não desintegram as realidades e a história que trazem consigo e, talvez por isso, abarquem tanta síntese e novas dimensões.

Originalidade essa que já podia ser observada em inovações presentes em obras de poetas precursores como Sousândrade e Augusto dos Anjos.

---

[201] FONSECA, Maria Augusta. *Op. cit.*, p. 76.
[202] ANDRADE, Oswald de. *Manifesto Antropófago. Ibidem,* p. 68.
[203] *IDEM, ibidem,* p. 72.
[204] FONSECA, Maria Augusta. *Ibidem* p. 73.
[205] BORBA, Maria Antonieta Jordão de Oliveira. *Op. cit.*, p. 123.

Na poesia do primeiro, inovadora para o padrão romântico, destacam-se o estilo do autor, através do arrojo vocabular (termos indígenas, anglicismos, neologismos etc), de arranjos sonoros insólitos e de volteios sintáticos. A isso, acrescente-se que, em seu *Guesa*, onde retoma uma lenda quíchua acerca do sacrifício de um adolescente em oferenda aos deuses, o poeta, em uma espécie de "presságio moderno", imagina o Guesa escapando dos sacerdotes e se refugiando em Wall Street, onde acaba por reencontrá-los como capitalistas de Nova Iorque.

Augusto dos Anjos, em cuja obra pode-se perceber um amálgama de todos os *ismos* da segunda metade do século XIX e do início do século XX, de acordo com Alfredo Bosi, "deve ser mensurado por um critério estético extremamente aberto que possa reconhecer, além do 'mau gosto' do vocabulário rebuscado e científico, a *dimensão cósmica* e a *angústia moral* da sua poesia"[206]. O autor de *Eu* compõe uma obra recheada de pessimismo, da constante presença da morte, das incertezas do século que despontava e que trazia consigo a ameaça de uma guerra mundial.

Aqui, ressalte-se, detivemo-nos à poesia. Se a análise fosse estendida à prosa ficcional, Machado de Assis e, posteriormente, Lima Barreto deveriam obrigatoriamente ser mencionados. Machado promoveu uma competente crítica da retórica bacharelesca e Lima Barreto radicalizou, no limite da diferença, a hipocrisia do *status quo* vigente.

Entretanto, apenas com o modernismo, experimentou-se, programaticamente, um conceito de metalinguagem aliado ao fazer poético da modernidade, à dessacralização formal e ideológica do elemento nacional e à consequente destituição do emocionalismo ufanista como basilares da literatura brasileira.

Embora estivessem ali presentes também os anseios de expressão da realidade local, a valorização da população indígena, o anseio pelo desenvolvimento econômico-social e a atualização aos padrões artísticos europeus então vigentes, o resultado não foi uma nova "literatura de importação". Ou seja, o modernismo se contrapôs ao conceito de literatura "brasileira" que se forjou no período abrangido por Antonio Candido, na sua obra citada anteriormente.

Obras como as de Caminha ou Gândavo já tinham contribuído para um apagamento das contradições das raízes de um Brasil recém-descoberto e, como bem demonstrou Antonio Candido, as poesias árcade e romântica ensejaram uma produção poética revestida de uma aura etérea e clarividente. O modernismo, por sua vez, cunhou,

[206] BOSI, Alfredo. *Op. cit.*, 2006, p. 288.

parodicamente, linguagens não poéticas, recortes e colagens linguísticos concisos e descontínuos, em um nítido projeto de erguimento de uma nova identidade nacional e de um novo sentido de brasilidade.

Assim, o projeto modernista de construção nacional se revela, na verdade, um nítido projeto de reconstrução: não sendo possível fazer desaparecer os fatores caracterizantes da colonização lusitana e dos inequívocos traços por ela deixados na cultura e na literatura brasileira, trata-se, então, de, ironicamente, redescobrir o país e refazer o processo de colonização, trazendo à tona partícipes outrora submersos de uma concepção de estado e de cultura claramente restritiva e homogeneizante.

É exatamente nessa conjuntura que a obra de Oswald de Andrade, analisada, portanto, sob a ótica paródica da sua produção poética, faz jus à "revolução estética que o movimento modernista trouxe à nossa cultura"[207] bem como ilustra a iconoclastia modernista em face dos alicerces da literatura brasileira fincados de 1750 a 1880 e que foram explicitados por Antonio Candido, no seu *Formação da literatura brasileira (momentos decisivos)*.

[207] BOSI, Alfredo. *Op. cit.*, 2006, p. 345.

Bibliografia

ALVES, Castro. *Obra completa*. Edição comemorativa do Sesquicentenário. Organização, fixação de texto e notas de Eugênio Gomes. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguillar S.A., 1997.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Poesia completa*. Fixação de textos e notas de Gilberto Mendonça Teles. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguillar S.A., 2003.

ANDRADE, Mário de. *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter*. São Paulo: O Estado de São Paulo / Klick Editora, 1999.

ANDRADE, Oswald de. *Pau Brasil*. 2.ed. Pesquisa, estabelecimento de texto e revisão de Gênese Andrade. São Paulo: Globo, 2003.

_____. *Primeiro caderno do aluno de poesia Oswald de Andrade*. 4. ed. São Paulo: Globo, 2006. (Obras completas de Oswald de Andrade)

_____. *Um homem sem profissão: memórias e confissões. Sob as ordens de mamãe (inclui inéditos)*. 2.ed. São Paulo: Globo, 2002. (Obras completas de Oswald de Andrade)

_____. *Oswald de Andrade: trechos escolhidos por Haroldo de Campos*. Rio de Janeiro: Agir, 1967.

_____. *A utopia antropofágica*. 2.ed. São Paulo: Globo, 1995 (Obras completas de Oswald de Andrade)

_____. Seleção de textos, notas, estudo biográfico, histórico e crítico e exercícios por Jorge Schwartz. São Paulo: Abril Educação, 1980.

ANTONIO CANDIDO. *Formação da literatura brasileira (momentos decisivos)*, volume 1. São Paulo: Livraria Martins, 1969.

_____. *Literatura e sociedade*. 8.ed. São Paulo: T. A. Queiroz, 2000; Publifolha, 2000. (Grandes nomes do pensamento brasileiro).

_____. *O estudo analítico do poema*. 6.ed. São Paulo: Associação Editorial Humanitas, 2006.

APOLLINAIRE, Guillaume. *Poèmes de la paix et de guerre (1913-1916)*. Paris: Gallimard, 1966.

ARRIGUCCI JR., Davi. *O escorpião encalacrado: a poética da destruição em Julio Cortázar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. 4.ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.

BALAKIAN, Anna. *O simbolismo*. Tradução de José Bonifácio A. Caldas. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1985.

BAKHTIN, Mikhail. C*ultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. 7. ed. São Paulo: Hucitec, 2010.

_____. *Problemas da poética de Dostoievski*. Tradução de Paulo Bezerra. 4. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

_____ (VOLOCHÍNOV). *Marxismo e filosofia da linguagem: problemas fundamentais do método sociológico da linguagem*. Tradução de Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira, com a colaboração de Lúcia Teixeira Wisnik e Carlos Henrique D. Chagas Cruz. 13.ed. São Paulo: Hucitec, 2009.

_____. *Estética da criação verbal*. Tradução de Paulo Bezerra. 5.ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010.

BANDEIRA, Manuel. *Poesia completa e prosa*. Volume único. Organização de André Seffrin. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguillar, 2009.

BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. Tradução de Carlos Felipe Moisés e Ana Maria L. Loriatti. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

BITARÃES NETTO, Adriano. *Antropofagia oswaldiana: um receituário estético e científico*. São Paulo: Annablume, 2004.

BLOOM, Harold. *O cânone ocidental: os livros e a escola do tempo*. Tradução de Marcos Santarrita. 3.ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 1995.

BOAVENTURA, Maria Eugenia da Gama Alves. *O salão e a selva: uma biografia ilustrada de Oswald de Andrade*. Campinas: Editora da Unicamp e Ex Libris, 1995.

_____. *A vanguarda antropofágica*. São Paulo: Editora Ática, 1985 (Ensaios 114)

BORGES, Jorge Luis. *Ficções*. Tradução de Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BOSI, Alfredo. *História concisa da Literatura Brasileira*. 43.ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

_____. *O ser e o tempo da poesia.* 7. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

BRADBURY, Malcolm. *O mundo moderno: dez grandes escritores*. Tradução de Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

BRAIT, Beth (org.). *Bakhtin, dialogismo e construção do sentido*. 2.ed. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2005.

CAMINHA, Pero Vaz de; GÂNDAVO, Pero de Magalhães; SOUSA, Gabriel Soares de. *A carta de Pero Vaz de Caminha e outras narrativas de viajantes*. Campinas, SP: Komedi, 2009.

CAMINHA, Pero Vaz de. *A carta de Pero Vaz de Caminha*. Reprodução fac-similar do manuscrito com leitura justalinear de Antônio Geraldo da Cunha, César Nardelli Cambraia e Heitor Megale. 2.ed. São Paulo: Humanitas/FFLCH/USP, 2001.

CAMÕES, Luís Vaz. *Os Lusíadas de Luís de Camões*. Anotados e parafraseados por Campos Monteiro. 4.ed. Revista por Joaquim Ferreira. Porto: Editorial Domingos Barreira, s/d.

CASANOVA, Marco Antonio. "Gadamer e a hermenêutica: a vida da linguagem compreensiva". *In*: *Mente Cérebro & Filosofia*, n. 11. São Paulo: Duetto Editorial, s/d, pp. 66-73.

CASTELLO, José Aderaldo. *Manifestações literárias da Era Colonial (1500-1808/1836)*. Vol. 1. 3.ed. São Paulo: Cultrix, 1969.

CULLER, Jonathan. *Sobre la desconstrucción: teoria y crítica después del estructuralismo*. 2.ed. Tradução de Luis Cremades. Madri: Cátedra, 1992.

_____. *Teoria literária: uma introdução*. São Paulo: Beca Produções Culturais, 1999.

CUMMINGS, E. E. *Complete poems, 1904-1962*. Nova Iorque: Liveright, 1994.

DE MICHELI, Mario. *As vanguardas artísticas*. Tradução de Pier Luigi Cabra. 3.ed. São Paulo: Martins Fones, 2004. (Coleção a)

DEPARTAMENTO DE LETRAS DA PUC/RJ. *Glossário de Derrida*. Supervisão geral de Silviano Santiago. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976.

DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. Tradução de Maria Beatriz Marques Nizza da Silva. 2.ed. São Paulo: perspectiva, 1995.

DIAS, Gonçalves. *Gonçalves Dias: poesia e prosa completas*. Volume único. Organização de Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Nova Aguillar, 1998.

DUCHAMP, Marcel. *Marcel Duchamp: work and life*. Edição e introdução de Pontus Hulten e textos de Jennifer Gough-Cooper e Jacques Caumont. Cambridge: The MIT Press, 1993.

DUFRENNE, Mikel. *O poético*. Tradução de Luiz Arthur Nunes e Reasylvia Kroeff de Souza. Porto Alegre: Globo, 1969.

ECO, Umberto. *Lector in Fabula: la cooperation interpretativa en el texto narrativo*. 3.ed. Tradução de Ricardo Pochtar. Barcelona: Editorial Lumen, 1993.

_____. *Obra aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas*. Tradução de Giovanni Cutolo. São Paulo: Perspectiva, 1988.
_____. *Os limites da interpretação.* Tradução de Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 2010.
FIKER, Raul. *Mito e paródia: sua estrutura e função no texto literário*. Tese de Mestrado. IEL/UNICAMP. Campinas, 1983.
FAUSTO, Boris. *História do Brasil*. 13.ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2009.
FONSECA, Maria Augusta. *Por que ler Oswald de Andrade*. São Paulo: Globo, 2008.
_____. "Taí: é e não é – cancioneiro pau brasil". *In*: *LITERATURA E SOCIEDADE*, n. 7. São Paulo: Universidade de São Paulo. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada, 2003-2004, pp. 120-145.
_____. *Oswald de Andrade: biografia*. 2.ed. São Paulo: Globo, 2008.
FOUCAULT, Michel. *Isto não é um cachimbo*. Tradução de Jorge Coli. 4.ed. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1988.
FRYE, Northrop. *T. S. Eliot*. Tradução de Elide-lela Valarini. Rio de Janeiro: Imago, 1998.
GÂNDAVO, Pero de Magalhães. *A primeira História do Brasil: história da província Santa Cruz a que vulgarmente chamamos Brasil*. Modernização do texto original de 1576 e notas, Sheila Moura Hue, Ronaldo Menegaz; revisão das notas botânicas e zoológicas, Ângelo Augusto dos Santos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.
_____. "Tratado de terra do Brasil" *in* CAMINHA, Pero Vaz de; GÂNDAVO, Pero de Magalhães; SOUSA, Gabriel Soares de. *A carta de Pero Vaz de Caminha e outras narrativas de viajantes*. Campinas, SP: Komedi, 2009.
GENETTE, Gerard. *Palimpsestes: La Littérature Au Second Degré*. Paris: Éditions du Seuil, 1982.
GENTIL, Hélio Salles. "Paul Ricoeur: a presença do outro". *In*: *Mente Cérebro & Filosofia*, n. 11. São Paulo: Duetto Editorial, s/d, pp-6-15.
_____. "O que é interpretar: o mundo da ação e o mundo do texto". *In*: *Mente Cérebro & Filosofia*, n. 11. São Paulo: Duetto Editorial, s/d, pp. 16-25.
GIUCCI, Guillermo. *Viajantes do maravilhoso: o novo mundo*. Tradução de Josely Vianna Baptista. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
GUERRA, Josenildo Luiz. *O percurso interpretativo na produção da notícia: verdade e relevância como parâmetros de qualidade jornalística*. São Cristóvão: Editora UFS; Aracaju: Fundação Oviêdo Teixeira, 2008.
HAUSER, Arnold. *História social da literatura e da arte*. Volumes 1 e 2. 2.ed. Tradução de Walter G. Geenen. São Paulo: Editora Mestre Jou, 1972.
HELENA, Lucia. *Totens e tabus na modernidade brasileira: símbolo e alegoria na obra de Oswald de Andrade*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro; Niterói: Universidade Federal Fluminense, 1985.
_____. *Modernismo brasileiro e vanguarda*. São Paulo: Ática, 1986.
_____. *Movimentos da vanguarda europeia*. São Paulo: Scipione, 1993.
HELIODORA, Barbara. *Falando de Shakespeare.* São Paulo: Perspectiva, 1998.
HOLANDA, Aurélio Buarque de Holanda. "À margem da 'Canção do Exílio'". *In: REVISTA BRASILEIRA*, n. 64, Fase VII Julho-Agosto-Setembro. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2010, pp. 325-329. (disponível em http://www.academia.org.br/abl/media/REVISTA%20BRASILEIRA%2064-Guardados.pdf)
HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Visão do paraíso*. 6.ed. São Paulo: Brasiliense, 2007.

HOFSTADTER, Douglas. *Gödel, Escher, Bach: um entrelaçamento de gênios brilhantes.* Tradução de José Viegas Filho. Brasília: Editora Universidade de Brasília; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2001.

HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da paródia: ensinamentos das formas de arte do século XX*. Tradução de Teresa Louro Pérez. Lisboa: Edições 70, 1985.

JACKSON, Kenneth D. *A prosa vanguardista na literatura brasileira: Oswald de Andrade*. São Paulo: Perspectiva, 1978.

JAUSS, Hans Robert. ... [et al.]. *A literatura e o leitor: textos da estética da recepção*. Tradução de Luiz da Costa Lima. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

JENNY, Laurent … [et al.]. *Intertextualidades*. Tradução de Clara Crabbé Rocha. Coimbra: Livraria Almedina, 1979.

JUDOVITZ, Dalia. *Unpacking Duchamp: art in transit*. Berkeley, Los Angeles, Londres: University of California Press, 1995.

LEOPOLDI, José Savio. *Igualdade: uma visão antropológica – com especial referência às sociedades indígenas*. Tese apresentada ao Departamento de Antropologia Social da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para a obtenção do título de Doutor em Antropologia Social, sob a orientação da Professora Dra. Renate Brigitte Viertler. São Paulo, 2001.

LIMA, Luiz da Costa. *Vida e mimesis*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.

LUCAS, Fabio. *Vanguarda, história e ideologia da literatura*. São Paulo: Ícone, 1985.

MALLARMÉ, Stéphane. *Mallarmé.* Tradução de Augusto de Campos, Décio Pignatari e Haroldo de Campos. 3ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2006.

MAN, Paul de. *Alegorias da leitura: linguagem figurativa em Rousseau, Nietzche, Rilke e Proust*. Tradução de Lenita R. Esteves. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

MANFIO, Diléia Zanotto. *Poesias reunidas de Oswald de Andrade: edição crítica*. Tese de Doutoramento em Literatura Brasileira apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, sob a orientação do Prof. Dr. Roberto de Oliveira Brandão. São Paulo, 1992.

MEURIS, Jacques. *René Magritte 1898-1967*. Colônia: Taschen, 1999.

MOYSÉS, Massaud. *A literatura brasileira através dos textos*. 1.ed. São Paulo: Cultrix, 1971.

NICOLA, José de. *Língua, literatura e redação*, vols. 2 e 3. 10.ed. São Paulo: Scipione, 1991.

NUNES, Benedito. *Oswald canibal*. São Paulo: Perspectiva, 1979.

O'GORMAN, Edmundo. *A invenção da América*. Tradução de Ana Maria Martinez Corrêa e Manoel Lelo Bellotto. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1992.

OLIVEIRA, Alberto de. *Poesia*. Seleção de Geir Campos. Coleção Nossos Clássicos, vol. 32. Rio de Janeiro: Livraria Agir Editora, 1959.

PAREDES, Edesmin Wilfrido Palacios. *A liberdade e a igualdade do homem, no estado natural e social, segundo Jean-Jacques Rousseau*. Dissertação apesentada à Banca Examinadora da Universidade de São Paulo, como exigência parcial para a obtenção do tíitulo de Mestre em Filosofia, sob a orientação do Professor Doutor Milton Meira do Nascimento, do Departamento de Filosofia da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2006.

PATRIOTA, Margarida de Aguiar. *Vanguarda, do conceito ao texto*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia; Brasília: INL, Fundação Nacional Pró-Memória, 1985.

POUND, Ezra. *The Cantos of Ezra Pound*. Nova Iorque: New Directions Book, 1996.

_____. *Os Cantos*. Tradução de José Lino Grunewald. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

PRADO JÚNIOR, Caio. *Formação do Brasil contemporâneo: colônia.* São Paulo: Brasiliense, 1999.

PUDOVKIN, Vsevolod Illarionovich. *A Mãe*. [vídeo]. União Soviética: Mezhrabpom-Russ (produção), 1926; Continental Home Vídeo (distribuição), 2000.
RODRIGUES, Selma Calasans (org.). *Sobre a paródia*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro 62, jul-set de 1980.
RUSSEL, Bertrand. *História do pensamento ocidental*. Tradução de Laura Alves e Aurélio Rebello. 3.ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003 (Clássicos de ouro ilustrados)
SAMOYAULT, Tiphiane. *A intertextualidade*. Tradução de Sandra Nitrini. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2008. (Linguagem e Cultura; 40)
SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Música Popular e Moderna Poesia Brasileira*. 4. ed. São Paulo: Landmark, 2004.
_____. *Paródia, Paráfrase & Cia.* 4. ed. São Paulo: Ática, 1991.
SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de Linguística Geral*. Organizado por Charles Bally e Albert Sechehaye com a colaboração de Albert Riedlinger. Tradução de Antônio Chelini, José Paulo Paes e Izidoro Blikstein. 5.ed. São Paulo: Cultrix, 2005.
SCHWARTZ, Jorge. *Vanguarda e cosmopolitismo na década de 20: Oliverio Girondo e Oswald de Andrade*. Tradução de Mary Amazonas Leite de Barros e Jorge Schwartz. São Paulo: Perspectiva, 1983.
STRATHERN, Paul. *Derrida em 90 minutos.* Tradução de Cássio Boechat; contultoria de Danilo Marcondes. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002 (Filósofos em 90 minutos)
SULEIMAN, Susan R. Suleiman & CROSMAN, Inge (orgs.). *The Reader in the text: Essays on Audience and Interpretation*. Princeton: Princeton University Press, 1980.
TEIXEIRA, Ana Lúcia de Freitas. *Modernidades em confronto: as literaturas modernistas brasileira e portuguesa*. Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Sociologia do Departamento de Sociologia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para a obtenção do título de Doutor em Sociologia. Orientadora: Profa. Dra. Maria Arminda do Nascimento Arruda. São Paulo, 2009.
TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro*. 10.ed. Rio de Janeiro: Record, 1987.
_____. ... [et al.]. *Oswald plural*. Rio de Janeiro: Editora da UERJ, 1995.
TODOROV, Tzvetan. *Estruturalismo e poética*. Tradução de José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1971
TOLEDO, Dionísio de Oliveira (org.). *Teoria da literatura: formalistas russos*. Tradução de Ana Mariza Ribeiro Filipouski, Maria Aparecida Pereira, Regina L. Ziberman, Antônio Carlos Hohlfeldt. Porto Alegre: Globo, 1973.
TUCHMAN, Gaye. *Making News*. Nova Iorque: The Free Press, 1980.
VARELLA, Luiz N. Fagundes Varela. *Cantos do ermo e da cidade*. Rio de Janeiro: B. L. Garnier, 1880. (disponível em http://www.brasiliana.usp.br)
VICENTE DO SALVADOR, Frei. *Historia do Brasil: 1500-1627*. São Paulo e Rio: Weiszflog Irmãos, 1918. (disponível em http://www.brasiliana.usp.br)
_____. *Historia do Brasil: 1500-1627*. São Paulo: Edições Melhoramentos, 1965.
XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência.* Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.
ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura.* Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Cosac Naify, 2007.