



## Poesia Pau-Brasil: Oswald de Andrade e a fotografia

Antônio Jackson de Souza Brandão<sup>1</sup>

75

**Resumo:** Oswald de Andrade, após sua viagem à Europa em 1912, retorna ao Brasil disposto a renovar a Literatura Brasileira. Mais do que um teórico, ingênuo na aparência, não se limitou ao discurso, mas traduziu a modernidade em suas obras também vanguardistas e ofereceu a nossa literatura *flashes* do país que serviriam de base a sua poesia de exportação. Busca-se, neste artigo, estabelecer a importância que a fotografia teve na obra *Pau Brasil*, principalmente na fragmentação de seus versos e na formação imagética pretendida pelo autor, cujo ferramental era a palavra.

**Palavras-chave:** Oswald de Andrade, *Pau Brasil*, fotografia, Modernismo, poema fotográfico

**Abstract:** Oswald de Andrade, after his trip to Europe in 1912, returned to Brazil willing to renew the Brazilian Literature. More than a theoretician, naive in appearance, he was not limited to speech, but translated modernity in his avant-garde works, and offered our country's literature flashes as background to his exportation poetry. We pretend to establish in this article the photography importance for work *Pau Brazil*, mainly in the fragmentation of its verses and imagery training intended by the author, whose tooling was the word.

**Keywords:** Oswald de Andrade, *Pau Brasil*, photography, Modernism, photographic poem

A câmara será cada vez menor, sempre mais capaz de reter imagens fugazes e secretas, cujo choque suspende em quem as olha o mecanismo de associação. Nesse ponto precisa intervir a legenda, implicando à fotografia a literalização de todas as relações existenciais e sem a qual toda a

<sup>1</sup> Antônio Jackson de Souza Brandão é romancista, poeta, mestre e doutor em Literatura pela Universidade de São Paulo (USP), além de docente no mestrado da Universidade de Santo Amaro (UNISA/SP), e-mail: [jackbran@gmail.com](mailto:jackbran@gmail.com).

elaboração fotográfica acaba ficando presa ao impreciso. (BENJAMIN, 1991, p. 240)

## Introdução

A partir do Modernismo, a arte pictórica e a literária ampliaram seus horizontes por meio da revolução proporcionada pelo advento da fotografia no século XIX. A repercussão desta fez-se sentir não só naquele século como em todo o século XX; afetando, inclusive, nossa relação não só com o mundo imagético – seja no campo das artes pictóricas –, como também com o da literatura; ou em ambos concomitantemente, devido à reaproximação entre palavra e imagem, como se verificou em alguns experimentos vanguardistas (fig. 1).



**Figura 1**  
*Dada Cino*, de Raoul Hausmann, 1920.

Hoje, por sua vez, palavra e imagem (em sua grande maioria fotográfica) são largamente empregadas, na linguagem publicitária. Algo parecido já ocorria, no início do século XX, quando do surgimento das primeiras revistas, no Brasil (fig. 2):

As revistas começam com o século. Se os jornais marcaram o nosso período anterior, nascidos muitas vezes da luta política, saindo e se multiplicando, fechando e sendo substituídos, criando esse clima de participação que foram as últimas décadas abolicionistas e republicana, 1900 muda a tônica da imprensa para as revistas. [...] Sustentando tudo isso, principia uma propaganda regular. (RAMOS; MARCONDES, 1995, p. 21)

Interessante observar que muitos poetas, que seriam duramente criticados pelos modernistas a partir de 1922, também participavam da elaboração de tais anúncios. Devido à popularização de versos em propagandas de grandes empresas, as agências valiam-se desses “primeiros *free-lancers* de redação” (ibidem, p. 26), como Olavo Bilac, a quem se atribuem os versos da quadra a seguir:

Aviso a quem é fumante  
Tanto o Príncipe de Gales  
Como o Dr. Campos Sales

Usam Fósforos Brilhante.<sup>2</sup>

Com o século XX, a Europa mantém o frenesi iniciado na segunda metade da centúria anterior e cujas palavras de ordem eram velocidade, progresso, urbanização e industrialização: o homem vislumbrava um acentuado crescimento científico e tecnológico e a pseudocerteza de ter encontrado o rumo para a solução dos problemas que o assolavam.

No entanto, à excitação da *Belle Époque* veio a ressaca da Grande Guerra e com ela o colapso dos valores anteriormente instaurados, cuja imagem emblemática foi o naufrágio do *Titanic*, em 1912, dois anos antes de eclodir o conflito.

No mesmo ano, o visionário Oswald de Andrade faz o caminho oposto ao transatlântico e dirigiu-se ao Velho Mundo. Ao retornar, procura divulgar os novos ideais artísticos e demonstrar que o Brasil ainda permanecia à margem desse processo tanto em termos artísticos, econômicos e sociais.

O país ainda estava preso a valores arcaicos e anacrônicos; mas, pouco a pouco, um grupo de intelectuais e artistas, dentre os quais contavam as figuras de Mário de Andrade, Menotti del Picchia, Anita Malfatti, Tarsila do Amaral, Lasar Segall, Victor Brecheret, Villa Lobos, além do próprio Oswald de Andrade, cada um a sua maneira, fizeram reverberar as novas ondas modernistas no Brasil.

O embrião da Semana de Arte Moderna estava se formando e a imagem teve um papel particular. Os artistas que tiveram contato direto com os Movimentos Vanguardistas da Europa procuraram, por meio de exposições, exibir aquilo que se fazia do outro lado do Atlântico: **1913**: Lasar Segall expõe algumas telas, apresentando a São Paulo o Expressionismo, sem obter, no entanto, muito destaque; **1914**: Anita Malfatti faz sua primeira exposição, mas, apesar do crescimento de São Paulo, a cidade ainda não conseguiria absorver o Expressionismo que



Figura 2

Anúncio publicado na *Revista da Semana*, Rio de Janeiro, 27/05/1900

<sup>2</sup> “Essa quadrinha, atribuída a Olavo Bilac, e que Pedro Nunes afirma ter o poeta ganho 100\$000 para escrever.” (RAMOS; MARCONDES, 1995, p. 27)

trouxera da Alemanha; **1917**: agora após retornar dos Estados Unidos, Anita faz outra exposição individual, porém foi execrada, publicamente, por Monteiro Lobato; **1919**: Victor Brecheret que já tivera esculturas expostas na Europa e, um ano mais tarde, participa e ganha um concurso internacional para a construção do futuro Monumento às Bandeiras, na capital paulista, junta-se ao grupo.



**Figura 3**

Rua da Liberdade, foto de Lévi-Strauss, década de 30, p. 71

A cidade de São Paulo se tornaria palco da entrada (oficial, diríamos) do Brasil na modernidade, entre outros motivos, por ser uma

Metrópole 'febril', industrializada, habitada por todos os tipos de raças e de povos, nem por isso desapegara-se dos sólidos valores da brasilidade. Voltada para o interior, berço do bandeirante, a *urbe* paulista não apresentava o artificialismo característico das cidades litorâneas — com seu cosmopolitismo dissolvente; ao contrário, impregnara-se dos princípios 'verdadeiros' do meio rural. Dessa maneira, São Paulo conseguiria encarnar a modernidade do pós-guerra na sua dupla face, a da tradição e da vanguarda; nenhuma outra cidade sintetizaria melhor os valores da brasilidade e da modernidade. (PINTO, 2001, p. 437)





Isso fica mais claro, quando se vê que, junto à pujança de sua riqueza e modernidade – representadas pelos bondes e arranha-céus –, viam-se, pela cidade, parselhas de bois (fig. 3), e carroças (fig. 5) em meio à agitação de pessoas vindas de várias partes do mundo. Além disso, São Paulo representaria o **novo**, em contraposição ao ranço cultural conservador da capital federal:

No que diz respeito ao campo cultural, a Semana de Arte Moderna realizada na capital paulista, em fevereiro de 1922, trazia explicitamente a mensagem de abolir a “República Velha das Letras”, claramente identificada com o Rio *belle époque*. Para os modernistas paulistas, a “nova” cultura brasileira precisava se fixar no solo sólido de uma cidade “moderna”, capital do Estado mais desenvolvido da federação. Em suma, era preciso garantir para a “febricitante” São Paulo o lugar de principal polo industrial do País, de centro das decisões no concerto político nacional e de eixo da produção cultural brasileira moderna. (ibidem, p. 438)

Ao travar conhecimento com as vanguardas europeias em Paris, principalmente com o Cubismo e o Futurismo, Oswald de Andrade descobre nelas a valorização da arte e culturas ditas primitivas. Se por um lado os cubistas buscavam exteriorizar esse primitivismo, os expressionistas e surrealistas o fariam de uma forma mais psicológica, em que se valorizavam, por exemplo, os estados brutos da alma coletiva.

A poesia Pau Brasil catalisaria esses dois aspectos, criando uma poesia de exportação, cuja perspectiva seria:

sentimental, intelectual, irônica e ingênua ao mesmo tempo — é um modo de sentir e conceber a realidade, depurando e simplificando os fatos da cultura brasileira sobre que incide. Nos meios técnicos de produção, informação e comunicação da sociedade industrial (“O reclame produzindo letras maiores que torres. E as novas formas da indústria, da viação, da aviação. Postes. Gasômetros. Rail. Laboratórios e oficinas técnicas”) tem esse modo de conceber as condições objetivas, histórico-sociológicas, que o possibilitam, e que formam, em conjunto, uma *nova escala* de experiência perceptiva. Daí não ter a perspectiva *pau brasil*, que substitui a naturalista, o feitio de uma receita, com ingredientes dosados a capricho. Ela é sintética como a do cubismo; a invenção de formas assegura-lhe a originalidade, e a surpresa, o choque que subverte o comum, mesmo à custa de parecer trivial. (NUNES, 1978, p. xx)

Busca-se, antes de tudo, perceber o que antes não era possível devido ao velame colonialista que encobria os olhos e a visão do artista brasileiro, preocupado tão só com a mimese pura e perfeita:

Houve um fenômeno de democratização estética nas cinco partes sábias do mundo.



Instituíra-se o naturalismo. Copiar. Quadros de carneiros que não fosse lâ mesmo, não prestava. A interpretação no dicionário oral das Escolas de Belas Artes queria dizer reproduzir igualzinho... (ANDRADE, 1978, p. 7)

No entanto,

Desde fins do século XVIII, o conceito de *μίμησις* [mimese] estava sendo abolido e recusado pelos jovens românticos alemães que visavam não só à plena liberdade na criação artística como também a uma nova afirmação da arte, não mais voltada, especificamente, à mera imitação da natureza, mas à produção e à reprodução do espírito. (BRANDÃO, 2011, p. 144)

80

Enquanto que entre nós, em pleno século XX, a arte naturalista ainda era o paradigma perfeito da arte, pressuposto para qualquer um que quisesse se ter por artista. Daí o rechaço a que foi submetida Anita Malfatti, por exemplo, afinal ela **ousou** fugir ao cânone acadêmico. Com a fotografia e com os meios técnicos de reprodução surge, porém, outro tipo de artista, aquele que vem da “democratização estética”:

Veio a pirogravura. As meninas de todos os lares ficaram artistas. Apareceu a máquina fotográfica. E com todas as prerrogativas do cabelo grande, da caspa e da misteriosa genialidade de olho virado - o artista fotógrafo. (ANDRADE, 1978, p. 7)

O fotógrafo passa a ser o artista, cuja arte nasce do seio da sociedade industrial e com ela mantém ligações estreitas, a mesma que será tão aclamada pelos modernistas, registrando:

o desenvolvimento das metrópoles e o desenvolvimento da economia monetária; a industrialização; as grandes mudanças nos conceitos de espaço e de tempo e a revolução das comunicações; mas, também, a democracia. Essas ligações, associadas ao caráter mecânico da fotografia, vão apontá-la como a imagem da sociedade industrial: aquela que a documenta com o máximo de pertinência e de eficácia, que lhe serve de ferramenta, e que atualiza seus valores essenciais. (ROUILLÉ, 2011, p. 30)

Oswald de Andrade vai empregar a figura do fotógrafo algumas vezes em *Pau Brasil*, como em:

#### **Fotógrafo ambulante**

Fixador de corações  
 Debaixo de blusas  
 Álbum de dedicatórias  
 Maquereau  
 Tua objetiva pisca-pisca  
 Namora  
 Os sorrisos contidos



És a glória

Oferenda de poesias às dúzias  
 Tripeça dos logradouros públicos  
 Bicho debaixo da árvore  
 Canhão silencioso do sol (ANDRADE, 1974, p. 121)

Em seu método de criação, “o poeta devassa os elementos originais de nossa cultura” (NUNES, 1978, p. xxi), como que munido por uma câmara fotográfica, passa a ser ele mesmo o fotógrafo ambulante que nos “logradouros públicos” emprega seu “canhão silencioso do sol”, a fim de construir, com

81

Esse processo, verdadeira praxis social revolucionária, “a prática culta da vida”, como o chamou Oswald de Andrade, prática que os engenheiros e os especialistas mobilizam, originou-se na nova escala da experiência condicionada pela máquina e pela tecnologia, por todo esse conjunto dos meios de produção, comunicação e informação da época moderna, que transformaram a natureza circundante, criando a sobre natureza do meio ambiente técnico da civilização industrial e urbana, a escala não livresca, mas espetacular de um mundo surpreendente e mágico, de coisas mutáveis, de objetos que se deslocam no espaço e no tempo, — de um mundo em que a própria ciência funciona como varinha de condão. (ibidem, p. xxi-xxii)

Para que possa construir suas imagens, o poeta empregará não a imagem fotográfica (afinal **só** se faz **de** fotógrafo), mas a poética, construída com palavras e que “se comportam como as ‘tomadas’ ou os fotogramas montados num filme” (CARONE NETTO, 1974, p. 15).

### A palavra e a fotografia

A palavra tem o poder de representar-se e de representar aquilo que está a nossa volta e, mesmo diante do assédio proporcionado pelo turbilhão imagético-fotográfico, continua demonstrando sua hegemonia. É possível verificar isso quando, diante de uma fotografia – seja em revistas, jornais, *outdoors* –, faz-se emprego da legenda para que tal imagem torne-se **legível** ou mesmo inteligível.

É estranho falar em **inteligibilidade** se ainda há, por parte de muitos, a convicção de que a imagem fotográfica permanece como cópia fiel da realidade; isso porque, ainda se acredita, ela prescindiria de qualquer explicação, afinal, falaria por si mesma. No entanto, hoje, devido às inúmeras possibilidades auferidas pelos recentes *softwares* de edição de imagens, a sua propagação sem limites (pela internet), bem como à facilidade de sua obtenção, esse mito vem, pouco a pouco, sendo desfeito. Tem-se a comprovação e a



consciência de que a fotografia pode passar por várias manipulações, o que leva muitas pessoas a desconfiar do que veem.<sup>3</sup>

Surge daí a necessidade **comprobatória** da legenda que negará ou afirmará uma possível manipulação efetuada numa imagem, naquilo que ela possa significar, ou naquilo em que queiramos acreditar, afinal

82

“[...] qualquer fotografia [...] é fisicamente muda. Fala através do texto escrito por baixo.” De fato, as palavras falam mais alto que as imagens. As legendas tendem a sobrepor-se a evidência do nosso olhar; mas não há legenda que possa de modo permanente restringir ou fixar o significado de uma imagem.

O que os moralistas exigem a uma fotografia é aquilo que ela nunca poderá fazer: falar. A legenda é a voz ausente e de que se espera a verdade. (SONTAG, 1986, p. 101)

Devem-se estabelecer os limites sógnicos da fotografia e, para que isso seja possível, também se faz necessário o uso da palavra: ela certificará aquilo em que temos de acreditar; se houve ou não manipulação; qual sua intenção; qual seu significado, pois

Ocorre em relação a cada fotografia o que Wittgenstein afirmava sobre as palavras: o significado é o uso. E é por isso mesmo que a presença e a proliferação de todas as fotografias contribui para a erosão da própria noção de significado, para estilizar a verdade em verdades relativas, o que hoje é aceito sem reservas pela consciência liberal moderna. (ibidem, p. 99)

Isso faz com que acabemos sendo impelidos ou a acreditar em tudo o que temos diante de nossos olhos, ou a não acreditar em nada e ver tudo como mera ilusão, como se estivéssemos sempre num deserto cercados de miragens por todos os lados. Isso se complica ainda mais, no entanto, não devido à imagem em si, mas às palavras que a explicam, já que quando estas se juntam àquela nos vemos na **obrigação** de acreditar.

Segundo Flusser, foi exatamente o contrário que se verificou no século XIX, quando os textos passaram a ser inimagináveis diante do alto grau alcançado pela **textolatria**:

En el sentido más estricto, este fue el fin de la historia, la cual, en este sentido estricto, es la transcodificación progresiva de las imágenes en conceptos, la explicación progresiva de las imágenes, el progresivo desencantamiento, la conceptualización progresiva. Donde los textos ya no son imaginables, no hay nada más que explicar, y la historia cesa. Precisamente en esta etapa crítica, en el siglo XIX, se inventaron las imágenes técnicas a fin de hacer los textos nuevamente imaginables, para

<sup>3</sup> Tem-se, a comprovação e a consciência de que a fotografia pode passar por várias manipulações possíveis, o que leva muitas pessoas a desconfiar do que veem.





colmarlos de magia y, así, superar la crisis de la historia. (FLUSSER, 1990, p. 14-15)

Paradigmas podem (e devem) ser quebrados e aquilo que o senso comum afirma, pode ser contestado. Isso serve, sem dúvida, à afirmação de que nossa sociedade prefere, incontestavelmente, imagens a palavras. No entanto, a imagem nem sempre pode prescindir da palavra e de sua logicidade para se clarificar; isso se faz necessário para que se possa depreender daquela muito mais do que pigmentação, incidência da luz, ou sua referencialidade, já que:

O mundo das imagens não é, necessariamente, imagem de mundo, mas cópias mal-ajambradas de visões de mundo estereotipadas e tacanhas. Daí a facilidade com que a lógica do texto se impõe, inclusive nos forçando a olhar o mundo apresentado por imagens com desconfiança maior do que o mundo apresentado por textos. (BONFIGLIOLI, 2008, p. 7)

Tal afirmação quebra, novamente, o lugar-comum que nos expõe a possibilidade de as imagens prescindirem da palavra.

Não se deve esquecer, porém, de que *λόγος* [lógos] e *εἰκόν* [eikón] – palavra e imagem – vindos de uma fonte comum, a natureza – via *μίμησις* (mimese) – acabaram se completando e imiscuindo-se durante a trajetória humana – como no gênero emblemático<sup>4</sup>, ou mesmo em alguns movimentos vanguardistas do século XX. Isso também pressupõe que a imagem deva ser lida e sua tessitura desmontada, à semelhança do texto escrito, a fim de que seja possível extrair o máximo de informação interpretativa do mesmo<sup>5</sup>, quando se depreenderá todos seus elementos constitutivos – como na leitura iconológica de Panofsky, por exemplo. (BRANDÃO, 2009, p. 74)

Falar em fotografia e em literatura pressupõe discorrer sobre a busca humana por conhecer-se e por compreender o meio em que se está inserido, afinal tanto a técnica fotográfica quanto a literária deram azo ao conhecimento daquilo que, nem sempre, se encontra na superfície, mas que se esconde sob o velame do desconhecido ou do não perceptível pelo olhar e pela consciência humanos.

<sup>4</sup> Os emblemas possuíam uma estrutura tripartite constituída por uma **imagem** – seu corpo – que deveria ser fixada na memória dos leitores, pois ela passava preceitos morais que o autor desejava transmitir; um **mote**, normalmente uma sentença aguda escrita em latim, a partir do qual o leitor era direcionado a determinada leitura da imagem; e um **epigrama**, ou texto explicativo, que buscava relacionar o corpo com o mote do emblema, clarificando a relação existente; era, portanto, sua alma. (BRANDÃO, 2009b, p. 131)

<sup>5</sup> Evidentemente, temos de pensar isso nas pinturas codificadas culturalmente, ou seja, naquelas figurativas (inclusive as referenciais); o mesmo pode ser aplicado nas fotografias referenciais. Isso, porém, seria mais difícil se pensarmos nas pinturas não figurativas.



No entanto, mais do que pôr a descoberto “mundos imagéticos que se escondem no pequeno detalhe, suficientemente significativos e ocultos” (BENJAMIN, 1991, p. 222), a fotografia, por exemplo, também transforma o mundo “num conjunto de partículas desconexas e independentes; e a história, passada e presente, num conjunto de anedotas e *faits divers*” (SONTAG, 1986, p. 30).

A literatura, por sua vez, não

consiste apenas numa herança, num conjunto cerrado e estático de textos inscritos no passado, mas apresenta-se antes como um ininterrupto processo histórico de produção de novos textos [...], os quais não só podem representar, no [...] seu aparecimento, uma novidade e uma ruptura imprevisíveis em relação aos textos já conhecidos, mas podem ainda provocar modificações profundas nos textos até então produzidos, na medida que propiciam, ou determinam, novas leituras desses mesmos textos. (AGUIAR E SILVA, 2011, p. 14)

Isso é relevante, porque o objeto deste artigo é a poética de Oswald de Andrade e, em especial, a da obra *Pau Brasil*, contra a qual gritaram muitas vozes dissonantes ao longo de nossa jovem tradição literária. Exemplo, temos na acirrada crítica de Tristão de Ataíde, corroborada pelo poeta Jorge de Lima (1974), àquilo que chamamos de Geração de 22:

Acha Tristão de Ataíde que a literatura brasileira moderna [...] se esquecera do Brasil, que se expressava numa língua que não era a fala do povo, que enveredara por terras de Europa e lá se perdera, com o mundo do Velho Mundo. Trabalho deu a esse movimento literário atual, a que chamam de moderno, trazer a literatura brasileira ao ritmo da nacionalidade, isto é, integrá-la com as nossas realidades reais. Mais ou menos isso falou o grande crítico. Assim como falou do novo erro em que caiu esta literatura atual criando um convencionalismo modernista, **uma brasilidade forçada**, quase tão errada, quanto a sua **imbrasilidade**. Em tudo isso está certo Tristão.

Houve de fato ausência de Brasil nos antigos, hoje parece que há Brasil de propósito nos modernos. Porque nós não poderíamos com sinceridade achar Brasil no índio que Alencar isolou do negro, cedendo-lhe as qualidades lusas [...]. (LIMA, 1974, **grifo nosso**)

Mesmo Manuel Bandeira,

deixa, surpreendentemente, de representá-la no corpo principal de sua *Apresentação da Poesia Brasileira* sob a alegação, pouco consistente, de que Oswald teria feito poesia “menos por verdadeira inspiração do que para indicar novos caminhos”, de que os poemas oswaldianos seriam “versos de um romancista em férias, de um homem muito preocupado com os problemas de sua terra e do mundo, mas, por avesso à eloquência



indignada ou ao sentimentalismo, exprimindo-se ironicamente, como se estivesse a brincar". (CAMPOS, 1974, p. 58)

Oswald de Andrade foi, sem dúvida, um homem de seu tempo, não só um visionário das transformações pelas quais o mundo passava, mas também um revolucionário e, como tal, não teve receio de enfrentar o *status quo* literário brasileiro que, preso a seu “jargão de casta” (ibidem, p. 10), fazia questão de demonstrar seu “diploma de nobiliarquia intelectual” (ibidem). Nem mesmo Mário de Andrade conseguiu exprimir de forma sintética, direta e quase que estritamente imagética, a faloeira de Pound (2006), versos semelhantes aos de Oswald. Aquele jamais conseguiu apartar-se, completamente, do **mal da eloquência** representado pelo Parnasianismo (CAMPOS, 1974), execrado por este.

Mais do que irreverência, apesar das colocações que buscam restringir sua importância no cenário literário nacional, o poeta paulista ousou e permeou sua obra com construções imagéticas por meio de imagens fotográficas, pois como dizia, a arte:

Passara-se do naturalismo à pirogravura  
Doméstica e à Kodak excursionista.

(ANDRADE, 1974, p. 77)

Não é à toa que o bardo paulista dedicaria *Pau Brasil* ao poeta franco-suíço, Blaise Cendrars, de quem recebeu uma profunda influência em como trabalhar a construção imagética-fotográfica em seus poemas. Havia algo, porém, que os diferenciava quanto ao **enfoque** dos temas abordados:

a câmara portátil dos poemas oswaldianos tinha um dispositivo a mais, que faltava à *kodak excursionista* com que Cendrars fixou suas “fotografias verbais” pau-brasi-leiras: **a visada crítica**. Cendrars ficava no exótico e no paisagístico, na cor local; Oswald dirigia sua objetiva para além destes aspectos, colhendo nela as contradições da realidade nossa, que escapavam à faiscante inspeção de superfície. (CAMPOS, 1974, p. 39, **grifo nosso**)

Diante dessa **visada crítica**, não resta outra coisa que reorganizar o que estava aí:

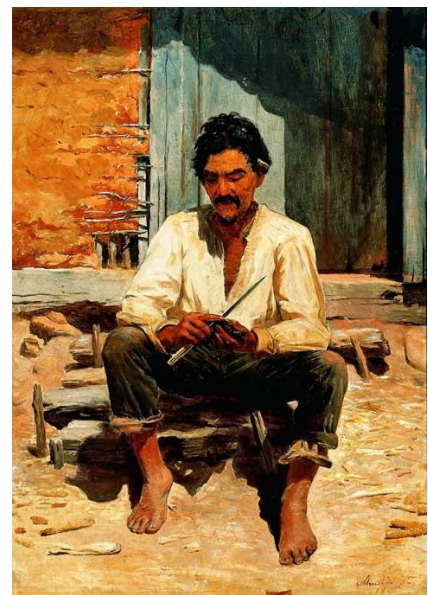
Foi preciso desmanchar. A deformação através  
do impressionismo e do símbolo. O lirismo  
em folha. A apresentação dos materiais<sup>6</sup>. (ANDRADE, 1974, p. 77)

<sup>6</sup> Manteve-se a disposição gráfica dos versos, conforme a publicação de Sans Pareil, de 1925.

Assim como a fotografia que, ao captar o que os olhos comuns não conseguem, faz com que o mundo seja visto de outra forma, e que torne belo justamente aquilo que os olhos não viam ou não podiam ver, devido a sua visão fragmentária e desorganizada (SONTAG), o poeta faz com que a aparente desordem reencontre-se e crie uma nova maneira de enxergar o que se vê além da janela, por meio de

Uma perspectiva de outra ordem que a visual.  
O correspondente do milagre físico em arte.  
Estrelas fechadas nos negativos fotográficos. (ibidem, p. 77)

Da mesma forma que a revolução fotográfica, para a qual “não existe assunto, por mais comezinho, banal e modesto, que não sirva a esse homem da câmara escura e dos banhos químicos para se exprimir completamente” (SONTAG, 1986, p. 36), nada escapa à verve oswaldiana que não possa tornar-se objeto de sua poética. Isso ele mesmo já afirmara no “Manifesto Pau Brasil”, ao buscar “uma nova perspectiva”, o comum, “uma sala de jantar domingueira, com passarinhos cantando na mata resumida das gaiolas, um sujeito magro compondo uma valsa para flauta e a Maricota lendo o jornal”, no qual “anda todo o presente”, fonte do olhar perspicaz do poeta.



**Figura 3**  
*Caipira picando fumo,*  
Almeida Júnior, 1893

Transformação, inovação e atualização de conceitos petrificados há gerações por meio das palavras, faz com que **Pau Brasil** mostre a beleza onde ela nunca havia sido prenunciada de forma tão clara e sutil:

#### Digestão

A couve mineira tem gosto de bife inglês  
Depois do café e da pinga  
O gozo de acender a palha  
Enrolando o fumo  
De Barbacena ou de Goiás  
Cigarro cavado  
Conversa sentada (ANDRADE, 1974, p. 127)

Não há como Almeida Júnior não vir a nossa mente ao se ler esse texto, nem como não ver beleza num ato tão banal como **picar** fumo. Apesar de seu academicismo, o pintor,

seguindo os pressupostos realistas, mostra como o feio, o disforme, o desconhecido (pelo menos nos grandes salões da cultura brasileira), também era passível de ser retratado, mesmo que houvesse toda uma orientação cientificista e analítica nesse fazer artístico.

Oswald vai além: o ato dá prazer e como tal tem importância, deve ser lembrado, deve ser saboreado, pouco a pouco; por isso, faz questão de enumerar cada imagem-sinestésica presente e sentida, conferindo-lhes **sabor** que vai muito além das sensações químicas proporcionadas pela impressão gustativa e olfativa: a **couve**, o **café**, a **pinga**, o **fumo** e por fim, a digestão de tudo por meio da conversa, da prosa despreziosa.

Susan Sontag (1986, p. 34) diz que “a fotografia conseguiu de algum modo que acabássemos por rever as denominações de belo e feio<sup>7</sup>” e, citando Whitman, prossegue: “cada objeto, condição, combinação ou processo específico exhibe beleza” (ibidem, p. 34). Assim, fotografar é “conferir importância” (ibidem, p. 34).

Esse emprego do cotidiano, do vulgar, do “não poético” é que se tornou a pedra de toque contra a qual Oswald de Andrade teve de lutar, já que essa distinção **literário x não-literário** possuía longa tradição e

adquiriu relevância fundamental em Aristóteles, o qual [...] considerava o processo de *estranhamento* como conatural ao discurso poético. [...] Esse desvio do vulgar, que não deve ser cultivado até ao extremo do “enigma” e do “barbarismo”, é conseguido mediante o uso de vocábulos raros, de metáforas e de “tudo o que se afasta do usual”. (AGUIAR E SILVA, 2011, p. 44)

Convém salientar que **estranhamento** para o Estagirita não se refere àquele modelo empregado por Oswald de Andrade que procura, em sua criação, uma expressão “desprovida de figuras e de quaisquer recursos técnico-estilísticos” (ibidem, p. 43), mas

<sup>7</sup> Evidentemente que a relação belo x feio foi sendo desconstruída a partir do Romantismo que diferirá, sobremaneira, do *Ancien Régime*: “Essa mesma separação estendia-se para aquilo que consideravam belo e feio. Restringiam-se, as classes inferiores, o feio e o grotesco (baixo estilo); a classe elevada, o belo e o virtuoso (estilo elevado). A esse respeito, diz-nos um teólogo do século XVII: ‘toda a intenção de um poeta, toda a finalidade do seu trabalho, e que sejamos, como o seu herói, apaixonados pelas belas pessoas, que as sirvamos como divindades; em uma palavra, que lhes sacrifiquemos tudo, afora, talvez a glória, cujo amor é mais perigoso que aquele que temos pela própria beleza.’ Nos, pelo contrário, hoje podemos encontrar verdades e beleza nas palavras de um cozinheiro, de um balconista, de um garçom: essas independem de quem esteja sendo representado ou protagonizado, podemos ser atingidos do mesmo modo: eis que o Corcunda de Notre Dame, apesar de seu aspecto, parece-nos amável, torna-se belo, passível de nos produzir *πάθος* (pathos). Para os clássicos, tal representação seria impossível, ou seja, a personagem de Victor Hugo nunca os levaria a comoção, mas ao riso: já se faz sentir, no século XIX, uma grande transformação do modelo anterior que não se restringiria apenas ao campo temático (rompimento total dos estilos, por exemplo), nem mesmo a formação e representação imagéticas, mas ao próprio olhar e observação humanas.” (BRANDÃO, 2011, p. 153)





aquele que se caracteriza pelo “ornato, pelo vocábulo escolhido e pelo sábio uso dos tropos” (ibidem, p. 43), empregados à exaustão pelos parnasianos, contra os quais o gênio criador oswaldiano e sua geração se rebelaram:

### Mate chimarrão

Depois da churrascada  
Ao fogo e ao vento  
O cavaleiro do gado  
Trouxe ouro em pó  
E uma cuia festiva  
Para sorvermos a digestão (ANDRADE, 1974, p. 101)

As imagens do galpão, nos pampas, constroem-se de forma direta e objetiva até o quarto verso, quando somos impelidos a parar, devido a certo efeito de estranhamento (ou, singularização segundo algumas traduções). Esse efeito, entretanto, não é o mesmo de Aristóteles, pois consiste para Chklovski (1973, p. 45), “em obscurecer a forma, aumentar a dificuldade e a duração da percepção”; assim, o leitor é **obrigado** a parar e **enxergar** aquilo que o poeta quer mostrar, não apenas **reconhecer** (passivamente) o objeto que quer revelar. O cavaleiro, portanto, não traz **ouro em pó** (enquanto elemento químico de número atômico 79), mas a **erva** (o mate, como se diz no sul) que, na “cuia festiva”, se transformará na infusão sorvida em breve, não na individualidade, mas na alegria do “mão em mão”, da prosa solta que leva à digestão daquele momento, afinal é isso que o eu lírico está fazendo: digerindo e nos fazendo digerir cada instante.

É evidente que essa é apenas uma ocasião, mas desejoso por conhecer a **mercadoria** que deseja **exportar**, e tendo de produzir, o poeta sai como **fotógrafo errante** em busca de imagens:

### Sol

Uma vez fui a Guará  
A Guaratinguetá  
E agora  
Nesta hora de minha vida  
Tenho uma vontade vadia  
Como um fotógrafo (ANDRADE, 1974, p.105)

Voltando aos critérios aristotélicos quanto ao efeito de estranhamento, verifica-se que as representações oswaldianas não corresponderiam a eles, pois em suas imagens poéticas, percebe-se um alijamento daquilo que o Estagirita afirmava ser um emprego particular da linguagem poética que deveria ser **nobre** e afastar-se do **banal** (AGUIAR E



SILVA, 2011, p. 44), algo próximo daquela empregada pelo cânone, então vigente, da elite literária do país. As palavras e imagens empregadas por Oswald (assim como as dos modernistas), pelo contrário, são retiradas exatamente do **vulgar**, não são as rebuscadas, mas as triviais, as enfeitadas, aquelas que não só falam do vulgo, como também o emprega como protagonista:

#### **Cena**

O canivete voou  
 E o negro comprado na cadeia  
 Estatelou de costas  
 E bateu coa cabeça na pedra (ANDRADE, 1974, p. 93-94)

Ou ainda:

#### **O combate**

O altofalante parece um palhaço  
 Mexem toalhas  
 No ringue verde e amarelo  
 Benedito ataca e coloca  
 Diretos direitos  
 Mas a sabedoria dos chinchês destrói  
 A rádio bandeirantes cinematiza a 100 léguas  
 Vamos gritar  
 Levou às cordas o branco  
 Mais um  
 Que bicho  
 Desfaleceu  
 Sob o céu que é uma bandeira azul  
 Grandes cágados elétricos processionam  
 A noite cai  
 Como um swing (ANDRADE, 1974, p. 125)

Nota-se que o critério do Estagirita, para diferenciar a linguagem poética da comum, entre o **usual** e o **não usual**, é subvertido pelo poeta, já que se recusa a empregar as **ditas** palavras poéticas com todo seu preciosismo, mas as rejeitadas, execradas pela literatura oficial, como embasamento de sua poética.

#### **Pobre alimária**

O cavalo e a carroça  
 Estavam atravancados no trilho  
 E como o motorneiro se impacientasse  
 Porque levava os advogados para os escritórios  
 Desatravancaram o veículo  
 E o animal disparou

Mas o lesto carroceiro  
Trepou na boleia  
E castigou o fugitivo atrelado  
Com um grandioso chicote (ANDRADE, 1974, p. 120)



**Figura 4**

Largo de São Bento, São Paulo, começo do século XX

O mesmo poeta, cujo espírito é o da modernidade, o do progresso e o dos avanços técnicos, apaixonado pela velocidade desmedida e pela agitação de Paris, com suas luzes e frisson, exhibe (não se exime disso!) o contraste de sua provinciana São Paulo, do começo do século XX. Mais do que falar em **carroça**, no entanto, quer demonstrar a pressa da cidade em sair de sua letargia latente, afinal ela já não podia mais esperar, apesar de ainda estar, claramente, à mercê do passado, de suas carroças e de seus animais. O motoneiro poderia ter simplesmente esperado, mas já demonstra o espírito paulistano do futuro: impacienta-se... o carroceiro, por sua vez, também não espera, não para, é **lesto**: castiga o animal fugitivo: a banalidade transformada em arte:

o poeta é poeta não pelo que pensou ou sentiu, mas pelo que disse. Ele é criador não de ideias, mas de palavras. Todo seu gênio reside na invenção verbal. Uma sensibilidade excepcional não faz um grande poeta. Já foi possível definir a poesia lírica pela sua própria banalidade, já que um

mesmo repertório [...] fornece-lhe inesgotáveis temas de inspiração. Mas a banalidade está no que é expresso, não na expressão. (COHEN, 1978, p. 38)

### A poesia fotográfica

91

Oswald de Andrade foi um homem de seu tempo e soube, como poucos, valorizar as imagens de seu presente, espelhando-o para um passado não tão remoto, mas que se mostraria cada vez mais distante, daí a necessidade de fixá-lo por meio de imagens, assim como um fotógrafo ambulante, “fixador de corações.” (ANDRADE, 1974, p. 121)

O homem que quer vislumbrar o futuro, que o quer próximo, mas não consegue simplesmente abolir aquilo que já ocorreu, nos moldes pretendidos por Marinetti, para quem não se deveria “olhar para trás”, já que “O tempo e o espaço morreram ontem. Nós vivemos já no absoluto, já que nós criamos a eterna velocidade onipresente [...]” Oswald olhava, sim, para o ontem, com a aparência do hoje:

#### Bucólica

Agora vamos correr o pomar antigo  
Bicos aéreos de patos selvagens  
Tetas verdes entre folhas  
E uma passarinhada nos vaia  
Num tamarindo  
Que decola para o anil  
Árvores sentadas  
Quitandas vivas de laranjas maduras  
Vespas (ibidem, p. 99)

Esse aparente paradoxo pode nos revelar um dos liames entre a fotografia e a poesia: a questão da perenidade do momento e a de seu redescobrimento. Assim, é como se naquela olhássemos através de um espelho em que, de um lado, víssemos refletido nosso presente; e de outro, concomitantemente, futuro e passado. Como não nos é permitido ver o futuro, temos de restringir esse olhar para o presente, enquanto realidade que já passou, pois o nosso momento é posterior àquele verificado e concretizado pela fotografia.

Quanto à poesia, poderíamos inferir que também representa um reflexo especular da linguagem humana, afinal não só rerepresenta o λόγος (lógos) em sua completude sígnica –



o fônico e o semântico –, como também pode refletir os anseios mais íntimos do homem, expondo-os.

Assim, se se pode considerar a poesia como portadora de reflexo especular, que dizer, então, da fotografia que há muito não só reflete o que está diante de uma câmera, como também tem o poder de fixá-lo? Isso já seria suficiente para que pudéssemos começar a cotejar a poesia com a fotografia em relação à especularidade de sua reprodução imagética, afinal a foto além de *aprisionar* a imagem que tem diante de si também revela as minúcias que se querem (ou se queriam) manter escondidas.

Há, além disso, o fato de ambas, por sua própria estrutura e emprego, manterem-se perenes, eternizadas por meio do papel, algo extremamente frágil e perecível. Que é o homem senão a totalidade de um ser perecível – seu corpo – juntamente com um imortal – sua alma? Mesmo que não exista Deus, nem religião, nem uma alma eterna, o homem já seria eterno, por poder perpetuar-se por meio de sua obra, de sua *τέχνη* (téchne) e de seu *λόγος* e de ter consciência disso.

Vê-se, portanto, que o liame que une a poesia e a fotografia não é tão tênue a ponto de romper-se tão facilmente quanto poderia parecer inicialmente e isso fica claro na obra, em questão, de Oswald de Andrade. Não é possível dissociar *λόγος*, *εἰκόν* e *τέχνη*, afinal todos fazem parte de uma *trindade* constitutiva do espírito do homem que o torna um ser diferente dos outros por meio da *ratio* que lhe é inerente.

Diante disso, não se constituiria um contrassenso chamar um poema de **fotográfico**, nem uma fotografia de poética. Assim, poderíamos chamar de fotográfico um poema mesmo que o poeta não houvesse sido, diretamente, influenciado pela fotografia, o que não é o caso do poeta paulista, mas aquele cujo leitor tenha sofrido a influência dela; isso porque são as imagens verbais contidas nessa estrutura linguística que revelam, justamente, as imagens fotográficas que permeiam nossa memória, e que chamo de acervo iconofotológico.

Esse também nos faz refletir a respeito da própria obra poética e do mundo em que ela está inserida; quando, via contemplação imagética – que não passa de uma atividade orientada para a captura da significação, já que esta não é imanente à obra, mas dependente não de uma única, mas de várias leituras –, entendida como um “conjunto de processos de decodificação, de associação com uma série indefinida de mensagens, lembranças, afetos, multiplicidades intensivas ou qualidade existenciais” (LÉVY, apud ALMEIDA, 2006, p. 89), abre a chave da significação por meio da substituição de uma





imagem lógica por outra fotográfica, latente em nossa memória, à espera de um estímulo que a faça sair de sua letargia.

Assim como o poema “Ocaso” que nos dispõe de várias imagens e que nos leva também a buscar um “poente” que tente se aproximar daquele visto pelo eu lírico:

### Ocaso

No anfiteatro de montanhas  
 Os profetas do Aleijadinho  
 Monumentalizam a paisagem  
 As cúpulas brancas dos Passos  
 E os cocares revirados das palmeiras  
 São degraus da arte de meu país  
 Onde ninguém mais subiu  
 Bíblia de pedra sabão  
 Banhada no ouro das minas (ANDRADE, 1974, p. 140)

É inconteste que esse *start* em nossa memória não se dá somente via imagens visuais, mas também por meio de imagens acústicas – quando determinada música nos faz lembrar de um momento perdido no tempo, mas que está guardado em nossa inconsciência – ou palativo-olfativas – quando um perfume, a fragrância de uma flor, o cheiro de terra molhada, ou a essência de um determinado tempero produzem-nos efeito semelhante.

Para o neurocientista Jean-Pierre Changeux, por exemplo, tanto na **contemplação** como no que se convencionou chamar **prazer estético** intervêm processos distintos que vão da a) **pura sensação** – apreensão da superfície colorida e das formas –; passando pela b) **percepção** – atividade de reconhecimento de formas e figuras –, “que despertará, em ressonância com as imagens internas armazenadas pelo espectador (a memória), uma síntese significativa da obra (compreensão).” (LÉVY, apud ALMEIDA, 2006, p. 89) Assim, contemplação e prazer estético implicam em operações e faculdades distintas, recrutando, neurologicamente, tanto estados de atividade do sistema límbico (o **cérebro das emoções**) como representações mais sintéticas do córtex frontal (relacionado ao raciocínio e à razão).

A contemplação, portanto, seria orientada para capturar sentidos sígnicos que não são imanentes à obra<sup>8</sup>, mas que pressupõem a utilização de nosso acervo iconofotológico, de onde retiraríamos imagens que preencheriam as que vão se formando durante a leitura

<sup>8</sup> Poderíamos dizer também que a contemplação seria algo próximo ao conceito de leitura pré-iconográfica, seguindo o modelo de Panofsky; ou ainda, ao ler um poema e inteirar-se de suas imagens e conteúdo, algo parecido ao *studium* de Barthes.



que fazemos por meio do λόγος (poemas ou romances, por exemplo), a fim de que possamos visualizar o **todo** proposto pelo autor. É evidente que esse **todo** será lido de forma subjetiva e nunca corresponderá àquilo que o mesmo concebera originalmente.

Quem lê, despreziosa e mecanicamente, um texto poético qualquer, sem nenhuma dedicação para apreendê-lo, poderá não ter aguçada sua memória fotográfica<sup>9</sup>, a menos que alguma imagem evocada punja-o e retire-o do texto – servindo-lhe de *punctum* – e leve-o a procurar seu correspondente em seu acervo iconofotológico; mas, para isso, a imagem precisa ser retirada do meio em que está inserida ou disposta, por meio da supressão daquelas que lhe são contíguas. (BERGSON, 1999) É nesse momento que ocorre a ativação da memória, a ressurreição de um passado que não existe mais, visto que já estava morto: “Desaparecidas a terra de origem e sua língua, é a narração que se torna ela própria uma terra que faz renascer” (GUIMARÃES, 1997, p. 150), assim “os últimos restos, remanescentes e cacos de algo que estava irrecuperavelmente perdido e não poderia mais ser recomposto por nenhum artifício do mundo”. (HANDKE, apud GUIMARÃES, 1997, p. 150)

Tais cacos, portanto, podem ressurgir, mas de forma sempre individual, por meio da literatura, por meio de poemas fotográficos. Estes são aqueles cujas imagens têm trânsito em diversos tempos, ou seja, aparentemente não demonstram ser somente inerentes a um determinado período. No entanto, como há uma mudança do signo linguístico ao longo dos anos, aquilo que parecia óbvio num determinado momento, não será mais em outro; dessa forma, o que parecia diacronia, não passa de uma ilusão sincrônica. (BRANDÃO, 2009a, p. 91)

A leitura de poemas fotográficos, portanto, sempre é iconofotológica, visto que é efetuada a partir da sincronia, desde que as palavras/imagens empregadas pelo poeta sejam de livre acesso temporal, ou seja, perfeitamente *perceptíveis* em qualquer tempo, por isso os poemas que indicam catástrofes e guerras – inerentes ao todo humano – normalmente são fotográficos; bem como poema referências, como os construídos por Oswald de Andrade que, apesar de não tê-los feitos sob a influência do flagelo decorrente de guerras ou revoluções, fez de sua poesia, ela mesma, motivo revolucionário: a guerra não era por meio de armas, mas por meio de palavras, cujo fim era a rebeldia pura e simples de destruição do *status quo* da arte no Brasil.

<sup>9</sup> Já que é por meio da fotografia quando se inauguram mundos imagéticos escondidos nos pequenos detalhes (Cf. Benjamim, 1991: 222) e que nos faz perceber as minúcias antes escondidas, agora reveladas.



### Bibliografia

ALMEIDA, Júlia de. Entre texto e imagem: título e quadro. In *Alceu*, v. 6, n. 12, Rio de Janeiro: PUC/RJ, 2006.

ANDRADE, Oswald. *Pau Brasil*. Paris: Sans Pareil, 1925.

\_\_\_\_\_. *Obras completas: VII Poesias reunidas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1974.

\_\_\_\_\_. *Obras completas: do Pau-Brasil à Antropofagia e às utopias*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

AQUIAR E SILVA, Vítor M. *Teoria da Literatura*. Coimbra: Almedina, 2011.

BENJAMIM, Walter. *Sociologia* (org. Flávio R. Kothe) 2ª ed. São Paulo: Ática, 1991.

BERGSON, Henri. *Matéria e memória*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BONFIGLIOLI, Cristina P. Representação e pensamento: a visibilidade dependente. In *Compós: Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação*. Rio de Janeiro, 2008

BRANDÃO, Antônio Jackson S. A iconofotologia: entre o lógos poético, o eikón e a techné fotográfica. In *Ghrebh-*, São Paulo: PUC/SP, 2009a.

\_\_\_\_\_. O gênero emblemático. In *Travessias 7*. Cascavel: Unioeste, 2009b.

\_\_\_\_\_. Rompimento do modelo epistemológico mimético. In *Crítica Cultural*. Palhoça: Unisul, 2011.

CAMPOS, Haroldo de. Uma poética da realidade. In ANDRADE, Oswald. *Obras completas: VII Poesias reunidas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1974.

CARONE NETTO, Modesto. *Metáfora e montagem*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

CHEKLOVSKI, V. A arte como procedimento. In *Teoria da literatura: Formalistas Russos*. Porto Alegre: Globo, 1973.

FLUSSER, Vilém. *Hacia una filosofía de la fotografía*. México, Trillas-Sigma, 1990.

GUIMARÃES, César. *Imagens da memória: entre o legível e o visível*. Belo Horizonte: Fale/UFMG, 1997.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *Saudades de São Paulo*. São Paulo: Cia. das Letras, 1996.



LIMA, Jorge de. Ensaio. In *Poesias completas* (v. 4). Rio de Janeiro: José Aguilar/MEC, 1974.

NUNES, Benedito. Antropofagia ao alcance de todos. In ANDRADE, Oswald. *Obras completas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

PINTO, Maria Ignez B. *Urbes industrializada: o modernismo e a pauliceia como ícone da brasilidade*. In *Revista Brasileira de História*, v. 21, nº 42. São Paulo, 2001.

POUND, Ezra. *ABC da literatura* (org. Augusto de Campos). São Paulo: Cultrix, 2006.

RAMOS, Ricardo. MARCONDES, Pyr. *200 anos de propaganda no Brasil*. São Paulo: Meio & Mensagem. 1995.

ROUILLÉ, André. *A fotografia entre documento e arte contemporânea*. São Paulo, Senac, 2009

SONTAG, Susan. *Ensaio sobre fotografia*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1986.