

FÓSFORO ACESO – UM POEMA MINÚSCULO, UM POETA SAGAZ*

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2237-1184.v0i34p49-62>

Maria Augusta Fonseca^I

RESUMO

Com foco na poesia de Oswald de Andrade, este exercício de leitura tem como propósito apresentar uma análise detida de um poema minúsculo do escritor e, por esse intermédio, explorar ainda a pertinência de seus questionamentos em relação à vanguarda de seu tempo.

ABSTRACT

Focusing on the poetry of Oswald de Andrade this reading exercise aims to present a detailed analysis of a tiny poem by the writer and through this intermediation further explore the relevance of his questions in relation to the avant-gard art of his time.

PALAVRAS-CHAVE:

Oswald de Andrade; Poesia; Humor.

KEYWORDS

Oswald de Andrade; Poetry; Humor.

* A expressão do título, “Fósforo aceso”, é emprestada de Davi Arrigucci Jr., que a usou em conversa telefônica com a A. (março, 2021), a propósito dos poemas breves de Oswald de Andrade.

^I Universidade de São Paulo, São Paulo, São Paulo, Brasil.

[...]
 O voo das sombras
 gira em torno de uma coluna
 sonora, o poema –
 luz de dentro

Fora

“Poema”, Francisco Alvim (2000)

Preâmbulo

Em “Novas dimensões da poesia”, palestra que Oswald de Andrade proferiu em 1949, o artista adverte sobre a confusão existente entre “sisudez” e “profundidade” com respeito à arte literária, retomando considerações feitas por ele, um ano antes, no Congresso de Poesia em São Paulo. Com isso em vista, argumenta que está

revidando a vaga afronta que é afirmar que a geração de 22 se fez na piada e permaneceu na polêmica. Ao contrário, muitos dos novos de hoje se apresentam com uma solenidade de última instância. E parecem ignorar que poesia é tudo: jogo, raiva, geometria, assombro, maldição e pesadelo, mas nunca cartola, diploma e beca. (ANDRADE, 1991a, p. 119)

Esse posicionamento do escritor é relevante para a presente leitura, centrada no poema de abertura de *Primeiro Caderno do Aluno de Poesia Oswald de Andrade* (1927)¹, composição sumária em que o título, atraído por um verso solto, possibilita a concepção do poema:²

¹ Foi consultada a edição fac-símile publicada pela Companhia das Letras em 2018 (ANDRADE, 2018). Na presente leitura o título da obra também será mencionado como *Primeiro caderno*. Na referida edição, a obra está acompanhada de um Caderno especial com textos críticos de Manuel da Costa Pinto e de Augusto de Campos. Com respeito à fortuna crítica da obra, ela está contida em textos breves de Haroldo de Campos, Décio Pignatari, Augusto de Campos, Manuel da Costa Pinto, Raul Antelo, Roger Bastide, que foram registrados em publicações dispersas e na própria obra do autor. As referências ao poema em foco são ainda mais breves.

² Em “Uma poética da radicalidade” Haroldo de Campos observa a respeito dessa brevíssima composição: “eis aí o mais sintético poema da língua, tensão do músculo-linguagem,

amor
Humor

Esse poema minúsculo integra o conjunto de composições breves, libertas de pontuação e marcadas por diferentes usos da linguagem de expressão cotidiana. Tais características, diga-se, aproximam *Primeiro caderno*, não apenas cronologicamente, de outra produção de Oswald, *Pau Brasil* (1925), obra que é antecedida por um projeto poético inovador, o “Manifesto da Poesia *Pau Brasil*” (1924). Nesse livro, pela primeira vez em nossa literatura, configura-se um vivo diálogo entre a arte da palavra e o desenho (concebido na obra pelo traço de Tarsila do Amaral).³ Em relação aos poemas, se bem observarmos a grande quantidade de textos (literários, ou não) que irrigam *Pau Brasil*, veremos que a interlocução com a poesia breve está fundada em procedimentos artísticos da vanguarda europeia, dialogando por exemplo com Guillaume Apollinaire e Giuseppe Ungaretti. Este último poeta foi literalmente citado por Oswald no segmento final da obra, “Lóide brasileiro”, referido no título de um poema, *Cielo e mare*⁴. Parodicamente apropriado, uma vez que se trata de um poema jocoso, o poema tematiza futilidades do cotidiano a bordo de um navio, em oposição ao tom e ao tema, fulgurante e melancólico⁵, usado pelo poeta italiano na seguinte versão de 1917:

*Cielo e mare*⁶
M’illumino
d’immenso

elementarismo contundente, ginástica para a mente entorpecida no vago, obra-prima do óbvio e do imediato atirada à face rotunda da retórica” (CAMPOS, 2017, p. 274).

³ A propósito, nota-se que a capa, de autoria de Oswald de Andrade, estampa (ousadamente para a época) a bandeira do Brasil, colocada na posição vertical, com o lema substituído por *Pau Brasil*.

⁴ Título grafado com inicial maiúscula na 1ª. edição da obra, e com minúscula na 2ª. edição.

⁵ Talvez Oswald tenha se inteirado do poema, tanto no original como na tradução francesa, por obra de Apollinaire (tradutor de Ungaretti e um poeta que também nutriu reflexões de Oswald). Também provável conhecimento por revistas de circulação entre os modernistas, ou mesmo por informações do círculo de amigos vanguardistas, em Paris, onde Oswald esteve entre 1923 e 24.

⁶ Com respeito a *Cielo e mare*, além da assimilação direta do título do poema em *Pau Brasil*, Giuseppe Ungaretti atuou como soldado na trincheira italiana durante a Primeira Guerra Mundial. Primeira versão do poema *Cielo e mare*: “M’illumino/d’immenso/con un breve/ di sguardo”. Versão publicada num cartão postal, datado de *Santa Maria la Longa il 26 gennaio 1917*. No mesmo ano o artista escreveu uma versão mais breve, “M’illumino/d’immenso”. O poeta mudou o título *Cielo e mare* para *Mattina*, em publicação de 1919. Preservou-o na edição de 1931. Devo as informações sobre esse poema de Ungaretti, aos professores Davi Arrigucci Jr., Raul Antelo e, principalmente, pelos detalhamentos que me foram repassados pelo prof. Roberto Vecchi, da Universidade de Bolonha. A todos, o meu agradecimento.

O modelo de composição brevíssima desse poema de Ungaretti será também mobilizado na fatura artística de *Primeiro caderno do aluno de poesia Oswald de Andrade*. Ainda, a obra dará continuidade ao diálogo entre a arte da palavra e o desenho, desta vez com ilustrações Oswald de Andrade. Exceção feita à “capa de Tarsila”⁷. Seus desenhos, que acompanham os poemas, página a página, mimetizam linhas de contorno rudimentar, singelas, à feição de traçados infantis. O procedimento levou o sociólogo e crítico Roger Bastide a afirmar que seria possível “comparar esse caderno a certos quadros atuais [como escreve nos anos de 1940] que tentam ver a natureza através de uma alma de criança, e em especial à últimas tentativas de Volpi.”⁸

Embora o poema *amor* de Oswald de Andrade tenha recebido atenção de uma pequena fatia da crítica especializada, com explorações centradas em torno do campo semântico, os elementos formais, constitutivos do poema, como ritmo e sonoridade, não foram detalhadamente tratados, abrindo espaço para a presente leitura.⁹ E aqui, para examinar tais recursos que fundamentam o poema, e outros mais que adensam o fazer poético, toma-se como ponto de arranque uma lição de Antonio Candido:

ler infatigavelmente o texto analisado é a regra de ouro do analista, como sempre preconizou a velha *explication de texte* dos franceses. A multiplicação das leituras suscita intuições, que são o combustível neste ofício. (CANDIDO, 1985, p. 6)

Mas será que um poema tão breve e gaiato como *amor* demandaria grande esforço de leitura? Ou, será que tomado como uma simples piada seu sentido de superfície bastaria, dispensando assim uma avaliação estética mais detida? Aludindo à obra como um todo, na reedição fac-similar (Companhia das Letras, 2018), e ao poema aqui estudado, Manuel da Costa Pinto observa em “A infância do mau selvagem” que

em alguns poemas do *Primeiro caderno*, o procedimento da antífrase se explicita e desdobra formalmente – a começar pelo poema de abertura, que cria um choque semântico entre o título (“Amor”) e o verso composto de uma única palavra (“Humor”). Se o jogo paronomástico e visual desse “poema-de-uma-nota-só” (segundo o insight crítico poético de Augusto de Campos no

⁷ Sabe-se, por manuscritos guardados, que Tarsila tomou como referência um desenho esquematizado por Oswald.

⁸ Referências às “bandeirolas” de Alfredo Volpi, pintor que pertenceu ao “Grupo Santa Helena” na década de 1940 (BASTIDE, 1997, p. 70).

⁹ Sobre textos de apoio, confronte-se: *Na sala de aula* de Antonio Candido; *Esse ofício do verso* de Jorge Luís Borges; *O ser e o tempo da poesia* de Alfredo Bosi; *Na madrugada das formas poéticas* de Segismundo Spina; e “A versificação em língua portuguesa” de Manuel Bandeira.

ensaio que acompanha esta edição) antecipa procedimentos amplificados e sistematizados pelos concretos, [...]. (PINTO, 2018, p. 12)

Por aí se nota que o poema pede uma atenção mais amidiada.

Ver, ler, reler

Como *Primeiro caderno* contempla diálogos com o desenho, antes de examinar o poema *amor*, importa também fazer um breve comentário sobre a ilustração que o acompanha. Trata-se do desenho de um canhão que, nas linhas essenciais, figura particularmente o mencionado objeto bélico, arma potente usada na 1ª Guerra Mundial – talvez imagem retida na memória de uma foto de livro, clichê de jornal... A ilustração é composta por duas formas geométricas interligadas. Na parte inferior temos um círculo semiacabado, cruzado diametralmente por quatro linhas retas, para configurar o eixo da roda. Na parte superior, em continuidade, projeta-se uma forma retangular, no feitio de um cilindro imperfeito, apontado para o alto, a sugerir a direção dos disparos. Associado ao poema, o campo interpretativo se alarga. Seguindo, ainda a leitura de Manuel da Costa Pinto,

o poema adquire sentido ainda mais explosivo ou seminal (*et pour cause...*) quando relacionamos a potência expressiva da cópula sígnica *amor/humor* a polissemia visual do canhão fálico que o ilustra, ironizando assim o caráter ao mesmo tempo bélico e risível do amor, fragmentando pornograficamente o discurso amoroso. (*IDEM, ibidem*, p. 12)

Em complemento à simbologia fálica, o objeto erotizado contém ainda pequenos pontos irregulares, soltos no interior da roda do canhão, em referência direta aos resíduos de balas disparadas, mas facultando outras interpretações, uma vez que é um adulto quem manipula o desenho infantil. Desse modo, sentidos atrelados à função bélica da arma de fogo, destruidora, encravada no plano histórico, são transmutados no plano artístico como objeto erótico ensejado pelo adulto, sendo brinquedo infantil bélico-lúdico, representação explosiva do jogo amoroso, bem como imagem de rebentação poética, e, note-se, na contramão do louvor futurista à guerra em virtude do tom brincalhão assumido. De autonomia relativa, o desenho se articula com o poema no plano artístico.

Isso posto, se numa primeira avaliação o desenho e o poema se contradizem, em outra ordem, superando as aparências, prevalecerá entre eles a conexão simbólica. Assim, ampliando possibilidades interpretativas, vale retomar palavras de Roger Bastide, destacando a passagem em que

ele associa o *Caderno* de Oswald e seus desenhos a uma visão do nosso país jovem. Na sua interpretação, indaga se o melhor modo de descrever o Brasil não seria de fato “tomá-lo na sua alegria infantil”. No entender do crítico nessa obra “passa-se da infância sociológica de uma nação nova para uma infância individual, a de uma técnica do desenho ou da poesia.” E, no mesmo andamento, avalia o conjunto de *Primeiro caderno*, percebendo com acuidade que nessa obra “Oswald envolve sua poesia com encantadoras cantigas infantis, com divertimentos verbais e sonhos preguiçosos de moleque que se deita à sombra quente das palmeiras...” (BASTIDE, 1997, p. 70). Por outro ângulo, na esteira da brevidade, também problematizando a obra e o poema, Raul Antelo (1990) escreveu que “o marco do texto mínimo (as condições que permitem a deriva paronomásica) funciona, alternada e simultaneamente, como condição de possibilidade da tradição utópica (esse oxímoron...) abrindo a historicidade dessa construção ao leque infinito dos mundos possíveis” (p. 8). E, nas suas conjecturas de feições comparativas, Antelo recortou exemplarmente um fragmento de Adorno sobre *Mahagonny*, afirmando que “o olhar oblíquo infantil se transforma em uma via de desencantamento da ordem capitalista, diluída em sua concretude histórica imediata” (*apud IDEM, ibidem*, p. 11).

As leituras destacadas servem aqui para acionar questões, ajudando a nutrir esta análise interpretativa do poema, nele buscando esmiuçar elementos do fazer artístico. A começar pela descrição dos elementos externos, temos a raridade de um poema composto por um único verso, “Humor”, ao qual se junta o título, *amor*¹⁰ (como já mencionado, com grafia em caixa baixa). Os dois termos se unem para formar a estrofe. Essa subversão de regras leva a inquirir, primeiramente, sobre o título, que no poema assume uma dupla função. O termo “amor”, escolhido pelo “aluno de poesia”, sabe-se, tem um peso simbólico significativo nas convenções poéticas, desde longa data, associado ao sublime. Por isso, chama a atenção o fato de estar atrelado ao termo “humor”, elemento vocabular estranho ao aparato simbólico da tradição poética. Mas é por essa escolha que o artista estabelece uma relação inesperada, e ao mesmo tempo lúdica, entre título e verso. A subversão de paradigma, provocada pelo rebaixamento de um tema elevado, inclui por um viés jocoso o conhecido mito de Eros-Amor (filho de Afrodite e Ares). Ao ser “desentronizado” desse modo, o título-tema acaba por suscitar outras possibilidades de leitura, como se verá adiante.

Esse poema minúsculo, afeiçoado a reminiscências de um bê-á-bá (*Primeiro caderno*), está contido em apenas duas palavras selecionadas e

¹⁰ O verso grafado com inicial maiúscula contrasta com o título, registrado com inicial minúscula na segunda edição da obra, à feição de e.e.cummings, poeta mencionado por Augusto de Campos.

recompostas pelo sujeito poético, o “aluno de poesia”. Como o verso forjado é um monóstico dissilábico, que sozinho não se sustenta como poema, o impasse foi resolvido por uma mudança de função, possível pela força poética represada no título, para assim constituir uma estrofe antitética. Ardiloso e brincalhão, o recurso estranha a própria conceituação de poema. Nesse caso, numa visão mais óbvia, pode-se dizer que o artista concebeu com o gracejo um “poema-piada”. A propósito do poema breve assumido pelos modernistas, Mário de Andrade escreveu em *A escrava que não é Isaura*:

Nossa poesia é resumo. Essência, substracto.

Vários poetas voltam às vezes aos minúsculo cantacilhos do século 15. Porém amétricos. Picabia tem várias poesias dísticas. Mas creio que Apollinaire levou para o túmulo a cintura de ouro com o monístico [sic] de “Alcools”. (ANDRADE, 2010, p. 65)¹¹

Mas, se o intuito é fazer uma avaliação um tanto mais apurada, o exame requer outros cuidados. E nesse exercício, então, começamos pela etiqueta que distingue o título, “amor”. No sentido comum, esse vocábulo significa intensidade de sentimento, afeição profunda, de valor universal, embora de compreensão flutuante e variada ao longo do tempo, em diferentes lugares. Não é demais lembrar, num parêntese, que a divisa da bandeira brasileira deriva, de forma abreviada, de um lema do positivista Augusto Comte¹²: “O Amor por princípio; a Ordem por base; o Progresso por fim”, traço de rigidez autoritária que não passou despercebido de Oswald. Dois anos antes de publicar *Primeiro Caderno*, o próprio escritor projetou a capa de seu livro de poemas, *Pau Brasil*, colocando a bandeira em posição invertida e subvertendo o lema pátrio ao substituí-lo pelo título da obra. A articulação do tema pode ser tomada de uma perspectiva pessoal, integrando um processo de criação basculante. Este sentimento humano profundo, intimamente ligado à tradição da poesia, passa de Safo, Catulo e Apuleio, a textos bíblicos e à lírica trovadoresca (cantigas de amor cortês, ou de amigo), seguindo depois de Petrarca a Camões a consolidar um longo e dinâmico caminho. O tema encampa amor carnal, sensual, filial, religioso, alcançando o *spleen* amoroso dos românticos que, na literatura brasileira deságua, por exemplo, em “Amor e medo”, poema de Casimiro de Abreu que, anos mais tarde, foi abordado por Mário de Andrade num ensaio de mesmo nome. No caso do tratamento irreverente do tema, levado a cabo por Oswald de Andrade, e imantando “amor” a “humor”, o jogo antitético parece desautorizar convenções sedimentadas.

¹¹. Obra dedicada por Mário “A Osvaldo de Andrade”. Finalizado em novembro de 1924, o texto só foi publicado em 1926.

¹² Agradeço a Laura Rivas Gagliardi, a referência ao lema de Augusto Comte.

Desta perspectiva, considera-se que a junção de um termo consagrado da tradição poética (amor) com outro de feição a-poética (humor) intensifica o “choque semântico”, do qual resulta um poema-oxímoro.

Nesse conjunto, ainda, não pode passar despercebido uma pequena, mas significativa alteração, feita no título, que na segunda edição obra (em vida do Autor) passou a ser grafado com inicial minúscula, conforme se lê em *Poesias Reunidas O. Andrade* (1945). Tal alteração ressalta, em mais um elemento, a perda de força “aurática” do tema-título, mantido em tensão com o único verso do poema. Vamos a ele.

O verso propriamente dito, “Humor”¹³, formado por um termo a-poético, potencia o timbre irreverente, característico dos procedimentos artísticos modernistas. O sentido jocoso, que desestabiliza a relação entre os termos, merece atenção, uma vez mais implicando perguntar se a conexão entre eles resulta apenas em um “poema-piada”, ou se o vínculo tornou o terreno mais fértil. Certamente é preciso sondar e apurar procedimentos. À primeira vista, observa-se que as duas palavras, mesmo aproximadas pela disposição na página, estão livres entre si por falta de articulações sintáticas e marcas de pontuação, assim definindo um exercício poético de caráter vanguardista. E embora siga um caminho próprio, o poeta certamente acata certas premissas tanto do *Manifesto técnico da literatura futurista* (1912), de F. T. Marinetti, como da ousada poesia breve e não pontuada de um Guillaume Apollinaire (*Calligrammes*, 1917), ou do já mencionado Ungaretti, ou mesmo das experiências fecundas de Blaise Cendrars (*Feuilles de route*, 1924), entre os exemplos.

Nessa busca de caminhos da fatura estética, enveredando pelo aprendizado do “aluno de poesia” no exercício da versificação, indaga-se primeiramente sobre o ritmo, elemento estruturante do poema. A começar pelo verso-título, nota-se a escolha de um dissílabo oxítono, constituído por uma sílaba fraca e uma forte (*a-mor*). E, aqui, cabe considerar, nos moldes da língua portuguesa, que embora a notação silábica seja a de intensidade, não se despreza no verso a possibilidade de nele constatarmos resíduos característicos da medida quantitativa da tradição greco-latina, observada, em nova ordem e ambiguidade por muitos poetas da era moderna, na esteira de Shakespeare. Se assim aferido, no vocábulo *amor* pode ser identificada a unidade rítmica composta por uma sílaba breve e outra longa, formando um pé conhecido como *iambo* (ou *jambo*). Quanto ao verso propriamente dito, que corresponde ao monóstico “Humor”, também um dissílabo oxítono, nota-se nele a ocorrência da mesma célula

¹³ Visto no âmbito da fisiologia médica pode ser designativo do líquido secretado pelo corpo, envolvendo tanto condições físicas como mentais. Na Antiguidade significava a concentração de quatro humores sujeitos a variações e instabilidades. Do século XIX em diante, associou-se ao termo um sentido mais alargado, da fina inflexão irônica da fleugma inglesa ao espírito cômico de muitos matizes.

métrica do primeiro termo, tanto incorporando o ritmo fraco-forte, como acolhendo o ritmo formado pelo grupo silábico breve-longa, que resulta na paridade rítmica formada pelos dois iambs.

Aspectos desse recurso poético primário foram tratados por João Ângelo Oliva Neto em “Riso invectivo vs riso anódino e as espécies de iambo, comédia e sátira” (2003). Em seu estudo, Oliva registra que entre os “gêneros risíveis da poesia, o iambo grego é a mais antiga abordagem teórica que faz oposição “sério” e “baixo””. Essa forma primitiva, em outro tempo e em outro registro linguístico, como se constata, intencionalmente ou não, foi assimilada no brevíssimo poema de Oswald. O procedimento permite pensar numa convergência de propósitos do “aluno de poesia”, contemplando a retomada de um fundamento poético, sedimentado em um gênero primitivo, guardando na sua matriz o sentido do riso. Fora isso, a alternância rítmica – tá tum / tá tum – marca ainda o ritmo de passos, pelo qual se principia a caminhada, bem como sugere a alternância rítmica próxima à do batimento cardíaco. Como os campos relacionais levam ao começo do aprendizado poético e ao encontro amoroso, associados ao nascimento do poema por um novo processo de criação, o efeito conjunto é variado e paradoxal. Dessa perspectiva o poema se afeiçoa ao tom jocoso, mas emanado de um procedimento rítmico que o astuto poeta fisga de antiga tradição literária. Isso permite pensar que o poema embute uma trama mais complexa, convertendo em substância poética uma variedade maior de questões. Assim, à feição de um nascedouro, o poema entra em sintonia com seus elementos significativos, pondo em movimento um expressivo aparato de procedimentos artísticos, seja tensionando o ritmo, seja desarticulando e dissolvendo a própria concepção de estrofe, além de aproximar com irreverência palavras que aparentemente se estranham, mas que assumem novas significações na interação poética.

Os recursos levam água para o moinho do humor, centrado na exploração paródica do motivo amoroso, como uma alusão provocativa aos nossos poetas românticos, a quem seus pares de 22 se opuseram, por contraste ostensivo no tratamento do tom e do tema. Concebido deste modo, o exemplo evidencia a “desentronização” do *topos* amoroso, abalando concepções petrificadas ao reverter sentidos e transformá-lo num fato poético dinâmico.¹⁴ Tais manifestações assimiladas na formulação do poema de Oswald também agitam os campos de experimentações modernistas.

Associado ao ritmo em mais um recurso artístico, temos a exploração dos elementos sonoros, a começar pelo sistema de rimas acionado no poema. A equivalência sonora no final dos versos é um recurso que remonta à tradição medieval trovadoresca, sendo um elemento variado e

¹⁴ A propósito do tema, ler: Yuri Tyniánov, “Fato literário” (2020).

fecundo na versificação em língua portuguesa (cf. SPINA, 1991). No poema em foco, observa-se que seus dois únicos vocábulos possuem a mesma terminação (-mor), formando, por conseguinte, um paralelismo sonoro, que ainda responde por um paralelismo de ideia, embora conflitante: amor/Humor. Nesse universo sonoro paralelístico, em que a duplicação das consoantes **m** e **r**, nos dois termos, expõe marcas singelas do campo aliterativo, aloja-se uma rima rara na poesia brasileira: a rima com consoante de apoio.¹⁵ Com a utilização do recurso Oswald secunda de modo risível o poeta de *Carnaval* (1919), replicando em síntese a caçoadá ao parnasianismo (mas não apenas) que Manuel Bandeira perpetrou no poema *Os sapos* (aliás, lido sob vaias na Semana de Arte Moderna):

[...]
 O meu verso é bom
 Frumento sem joio.
 Faço rimas com
 Consoantes de apoio.
 [...]. (BANDEIRA, 1974, p. 51)

Em mais um lance de ofício, então, Oswald de Andrade desconcerta a leitura fácil, confirmando em seu poema a precedência dada ao fazer.

Outros pequenos detalhes do aparato sonoro emergem, confirmando sutilezas do tecido poético. Exemplo disso é a polarização estabelecida entre as vogais iniciais dos dois termos do poema. Em “amor”, destaca-se a vogal inicial (**a-**) primeira letra de nosso alfabeto, por um som aberto. No segundo, a vogal **u-**, de som fechado (sem conotação lúgubre), situada no extremo oposto da fieira de vogais, difere ainda da primeira porque apoiada na letra **h**. Como na língua portuguesa essa letra não é pronunciada, quando inicial, o som dominante é o da vogal. No caso, a dessemelhança sonora expõe também a divergência entre expressão oral e escrita, concentrando no poema um quadro de semelhanças (rítmicas e rítmicas) e dessemelhanças (na grafia, na sonoridade e no sentido das palavras), mostrando pelos detalhes que o poema oculta um conjunto de questões conflitantes e contraditórias que, pela forja dúbia do riso, aviva múltiplos usos da língua. Com respeito a artimanhas da oralidade o escritor se manifestou em “Objeto e fim da presente obra” (primeiro prefácio de *Serafim Ponte Grande*, divulgado em 1926, e descartado na edição da obra). Na passagem onde afirma que “o material da literatura é a língua”, Oswald pinça com humor uma ambiguidade paronomástica, visando distinguir campo fático e campo ficcional: “A gente escreve o que ouve – nunca o que houve” (ANDRADE, 1991b, p. 45).

¹⁵ “Na língua francesa costumavam os poetas rimar também a consoante anterior à vogal tônica e é chamada *rima com consoante de apoio*” (BANDEIRA, 1997, p. 533).

Uma vez expostos tais procedimentos¹⁶ de base do poema, no ardil do “aluno de poesia”, dado o modo de ser explicativo do poema, suspeita-se haver ainda um sujeito oculto. Nessa linha hipotética, a estrofe ocultaria também o predicado verbal, elipse que concorre para multiplicar sentidos, implicando em outros movimentos do fazer artístico. Seguindo nessa direção podemos divisar uma declaração do sujeito poético de que “amor [é] Humor” – conexão possível de se estabelecer entre os dois versos. A hipótese aventada leva à ocultação do verbo ser, que é um verbo de ligação. Visto assim, a elipse verbal emerge no poema como figura estilística, que se realiza no plano sintático, atuando como uma chave relevante para a compreensão do poema. A omissão detectada no enunciado, e subentendida no contexto, reforça e amplia seu potencial de significações, porque atua como elo entre os dois termos da estrofe, a confirmar com Adorno que “sem unidade na linguagem nada existiria senão natura difusa” (ADORNO, 1991, p. 106).

Nesse poema enxuto, que oculta e revela, despista e brinca, ao mesmo tempo, concerta-se mais uma questão, se entendermos que o título, de natureza poética,¹⁷ é o elemento que atrai o verso, a-poético, para consumir o fato estético. Esse encontro de termos de naturezas diferentes mobiliza procedimentos dinâmicos no poema, desestabilizando o estanque binarismo entre ser e parecer.¹⁸ Desse modo, a inversão de sentido do termo “amor”, que compulsa um tema filiado ao sublime na tradição poética, apresenta-se na formulação de Oswald de Andrade por um paradoxo que inscreve o amor numa concepção móvel de humor. Este último termo, substantivo masculino de carga semântica ambígua, parece implicar também um elemento de natureza fisiológica (fluido corporal cambiante), pondo em tensão o sentido mais evidente de estado de espírito jocoso, no melhor estilo bakhtiniano, reforçando a fusão ambivalente do tom sério-cômico que preside o poema. De acordo com Johan Huizinga, em *Homo ludens*, “o que a linguagem poética faz é essencialmente jogar com as palavras. Ordena-as de maneira harmoniosa e injeta mistério em cada uma delas, de modo tal que cada imagem passa a encerrar a solução de um enigma” (HUIZINGA, 2010. p. 149). Nesse entender, será que no quadro da literatura brasileira, em que se inscreve *Primeiro caderno*, o poema “amor/Humor” não se incluiria em certa visão cômica, com liames na tradição do

¹⁶ Nesse jogo de intenções e de subentendidos vale destacar a grafia do vocábulo “Humor”, como mais um elemento significativo no poema, considerando nesse jogo amoroso uma suposta relação mulher/homem. Se este último se insinua no poema pela presença da letra “H”, em inicial maiúscula, ele se distingue do primeiro termo, que contém um número menor de sílabas, mas é de eficiência poética. Talvez nesse uso se possa vislumbrar um resquício de domínio masculino, pesando em desfavor do poeta.

¹⁷ Entre os sentidos do termo, temos: amor cortês, platônico, lúdico, erótico, religioso, fraterno, filial, todos consagrados na tradição literária.

¹⁸ Questão discutida por Antonio Candido no prefácio ao livro *Na sala de aula*.

riso, na qual se inscreve *Memórias de um sargento de milícias*? (CANDIDO, 1993) Ou seja, se passarmos da ficção de Manuel Antônio de Almeida para a poesia oswaldiana será que “amor/ Humor” não poderia estar filiado àquela linhagem subversiva do riso, resumida de modo burlesco na relação amorosa que resultará no nascimento de Leonardo Pataca, “filho de uma piscadela e de um beliscão”?

Se de outra parte, porém, levarmos em conta a inserção do poeta em seu tempo – e nisso considerando o caráter negativo que habita o riso da modernidade (ANTELO, 1990) – não se pode descartar que esse poema fragmentado (de frágil sintaxe aparente) seja também índice de uma crise, que ultrapassa as barreiras do poema, e ao mesmo tempo é por ele assimilada.

A propósito do texto fragmentário, vale mencionar uma passagem de Antonio Candido em “Romantismo., negatividade, modernidade”, por uma significativa distinção entre “texto mínimo” e “fragmento”, explicando: “Este último se configura quando o texto suprime voluntariamente segmentos que deveriam ser incorporador ao discurso para constituir uma expressão organicamente composta por começo, meio e fim” (CANDIDO, 2010, p. 69). Valendo-se de uma “definição luminosa” de Ungaretti sobre a poesia fragmentária, Candido assinala que o poeta italiano “chegou a compor poemas de um verso só, dando como exemplo “*Una colomba:/ D'altri diluvi una colomba ascolto*” (IDEM, *ibidem*, p. 69). O crítico afiança, ainda, que esse procedimento formal, “viria a constituir um dos modos de expressão mais importantes a partir das vanguardas do século XX. Certos autores contemporâneos só se realizaram bem por meio dele, como Oswald de Andrade no Brasil” (IDEM, *ibidem*, pp. 69-70). Nesse entender, o poema de abertura do *Primeiro caderno* pode tensionar nessa duplicidade o potencial da própria dissolução poética. Não por acaso os restos de munição, soltos na roda do desenho infantil, repercutem simbolicamente movimentos indiciais de destruição, permitindo ler as palavras soltas também como estilhaços de poema, pulverizados em título e verso. Nesse caso, a sobrevivência se dá pela capacidade (crítica) do sujeito poético de também rir de si mesmo. Com isso, a desagregação assimilada como sintoma de crise sistêmica é sintoma de questionamentos do artista que ultrapassam os limites dessa obra publicada em 1927. Por esse tempo, diga-se, Oswald já avançava na redação de *Serafim Ponte Grande* (que concluiu em 1929), obra demolidora do ponto de vista estético e ideológico, em que o artista intensifica a voltagem satírica direcionada para o sistema patriarcal opressor, que Oswald já colocava em xeque. As questões que presidem *Serafim Ponte Grande* ecoam no “Manifesto Antropófago”, publicado em 1928, em que o subtexto temático contrapontístico e metafórico seria uma sociedade livre de amarras, instituída com base no “Matriarcado de Pindorama”. A proposta

desafiante, é orientada no “Manifesto Antropófago” por uma indagação sério-cômica: “*Tupi or not tupi that is the question*”. Essa paródia emblemática de uma fala do príncipe Hamlet, forjada em pentâmetro iâmbico, nutre a formulação de Oswald contra os princípios de dominação, como aqueles figurados por Shakespeare que parodiam o reino podre da “Dinamarca”. E isso sem falar, ainda, na própria expulsão da língua do colonizador português, substituída na expressividade pela transliteração de um termo da língua geral, já incorporado ao nosso cotidiano, e reverberando a dúvida do artista na devoração da literatura alheia, jocosamente mantendo a expressão no original inglês.

Referências bibliográficas

- ADORNO, Theodor. *Notas de literatura*. Trad. de Celeste A. Galeão e Idalina Azevedo da Silva. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1991.
- ALVIM, Francisco. *Elefante*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- ANDRADE, Mário de. *A escrava que não é Isaura: discurso sobre algumas tendências da poesia modernista*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2010.
- ANDRADE, Oswald de. “Novas dimensões da poesia”. In: *Estética e política*. Org. de Maria Eugenia Boaventura. São Paulo: Globo, 1991a, p. 106-19.
- ANDRADE, Oswald de. “Objeto e fim da presente obra”. In: *Estética e política*. Org. de Maria Eugenia Boaventura. São Paulo: Globo, 1991b, p. 44-5.
- ANDRADE, Oswald de. *Primeiro caderno do aluno de poesia Oswald de Andrade*. Edição fac-similar. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.
- ANTELO, Raul. “Prefácio”. In: ANDRADE, Oswald de. *Primeiro caderno do aluno de poesia Oswald de Andrade*. São Paulo: Globo, 1990, p. 7-14.
- BAKHTINE, Mikhail. *L'oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*. Paris: Gallimard, 1970.
- BANDEIRA, Manuel. “A versificação em língua portuguesa”. In: *Seleção de prosa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997, p. 533-557.
- BANDEIRA, Manuel. “Carnaval” (1919) In: *Estrela da vida inteira*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1974, p. 49-76.
- BASTIDE, Roger. *Poetas do Brasil*. São Paulo: Edusp: Duas Cidades, 1997.
- CAMPOS, Haroldo de. “Uma poética da radicalidade”. In: ANDRADE, Oswald de. *Poesias Reunidas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017, p. 239-298.
- CANDIDO, Antonio. “Dialética da malandragem”. In: *O discurso e a cidade*. São Paulo: Duas Cidades, 1993, p. 19-54.

- CANDIDO, Antonio. *Na sala de aula*. São Paulo: Ática, 1985.
- CANDIDO, Antonio. "Romantismo., negatividade, modernidade". In: *O albatroz e o chinês*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2010, p. 63-70.
- HUIZINGA, Johan. *Homo ludens*. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- OLIVA NETO, João Ângelo. "Riso invectivo vs riso anódino e as espécies de iambo, comédia e sátira". *Letras Clássicas*. São Paulo, n. 7, p. 79-98, 2003.
- PINTO, Manuel da Costa. "A infância do mau selvagem". In: *Sobre o Primeiro caderno do aluno de poesia Oswald de Andrade*. Caderno especial que acompanha a edição fac-similar da obra. Coordenação editorial de Jorge Schwartz e Gênese Andrade. São Paulo: Companhia das Letras, 2018, p. 7-14.
- SPINA, Segismundo. "Introdução". In: *A lírica trovadoresca*. São Paulo: Edusp, 1991, p. 17-79
- TYNIÁNOV, Yuri. "Fato literário". Trad. de David Gomiero Molina. *Literatura e Sociedade*. São Paulo, n. 31, p. 54-75, jan-jun 2020, p. 54-75.

Recebido em 1 de agosto de 2021

Aprovado em 18 de agosto de 2021

Maria Augusta Bernardes Fonseca (Maria Augusta Fonseca) é professora livre-docente sênior do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada, da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Entre suas publicações estão: *Palhaço da burguesia – Serafim Ponte Grande e o universo circense* (1979), *Oswald de Andrade – Biografia* (1990) [2ª edição revista e aumentada (2008)]. Organizadora, em parceria com Roberto Schwarz, de *Antonio Candido 100 anos* (2018). Contato: mabfonseca@usp.br

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2738-9485>