

# Cópia, aventura e invenção em *Pau brasil*, de Oswald de Andrade

Reproduction, adventure and invention in *Pau brasil*,  
by Oswald de Andrade

Larissa Costa da Mata  
UFERSA

<https://doi.org/10.5007/2176-8552.2023.e95881>

## Resumo

Este ensaio investiga o contato de Oswald de Andrade, em *Pau brasil* (1925), com a literatura moderna, dedicada à “crise” do verso como condição de emergência do poema. Partindo de ensaios críticos publicados pelo autor na década de 1940 e da leitura desse poeta por Manuel Bandeira e pelos irmãos Campos, compreende-se Andrade como parte de uma linhagem a que também pertencem Stéphane Mallarmé e o barroco. Essa se vale do nexos entre palavra e imagem, bem como da reprodução como procedimentos criativos. Por fim, este texto se debruça sobre as afinidades entre a viagem, a cópia e a invenção em Oswald de Andrade, analisando especialmente o fragmento PERO VAZ CAMINHA, do livro de 1925, em diálogo com interpretações semelhantes da tradição colonial no modernismo e na contemporaneidade. Compreende-se que, com esse texto, o poeta modernista reconstitui uma proximidade entre a noção de começo e de fim do poema, em consonância com a concepção benjaminiana de origem, o que deslocaria o seu livro de uma interpretação nacionalista da vanguarda a que pertenceu.

Palavras-chave: Reprodutibilidade; crise de verso; origem; poesia pau brasil; Oswald de Andrade.

## Abstract

This essay focuses on *Pau Brasil* (1925) to investigate the relation of Oswald de Andrade with a debate concerning the crisis of verse as a condition to the birth of poem in modern literature. This discussion takes into account critical essays by Andrade, published in the 1940s, as well as criticism on that poet by Manuel Bandeira, Augusto de Campos e Haroldo de Campos, in order to retrace a genealogy of this Brazilian poet, to which also belongs Stéphane Mallarmé and baroque style. Such succession draws on bonds between word and image, also on reproduction as a creative strategy. At last, this text considers the affinities among journey, copy and invention in Andrade, by analyzing the fragment PERO VAZ CAMINHA, published on *Pau Brasil*, in dialogue with similar interpretations of colonial tradition by modernist literature and contemporary art. That poem brings to light the proximity of beginning and end of poem, according to an understanding of origin by Walter Benjamin, which displaces the usual interpretation of Andrade's book in relation to modernist nationalism.

Keywords: Reproducibility; crisis of verse; origin; pau brasil poetry; Oswald de Andrade.

## 1. O “salto mortal” de Oswald de Andrade

*Para chegar a ela é preciso, antes de tudo dar o passo heroico,  
o salto mortal, admitir a legitimidade e o valor de um  
conhecimento que não se expressa, que não pode se expressar,  
que as palavras não podem traduzir.*

(Henri Brémond, apud Oswald de Andrade, “Novas  
dimensões da poesia”)

*Depois de dançarem  
Diogo Dias  
Fez o salto real*

(“Primeiro chá”, Oswald de Andrade)

Em 1949, Oswald de Andrade apresenta, no Museu de Arte Moderna de São Paulo, a conferência intitulada “Novas dimensões da poesia”, texto que, assim como “A crise poética”, do mesmo ano, revisa as contribuições deixadas à poesia moderna por Ortega y Gasset, Baudelaire, Hölderlin, Rilke, Góngora e Mallarmé. Tais ensaios nos revelam, por meio das afinidades eletivas neles apontadas, indícios para a interpretação da sua poética, presumíveis no “Manifesto da poesia Pau Brasil” (1924), mas ofuscados pelos elementos que, via de regra, alimentaram boa parte da tradição crítica acerca da literatura modernista. Isso porque a leitura predominante dessa vanguarda evoca a sua fundação com o advento da Semana de 1922 e ressalta o ímpeto nacionalista dessa estética, de modo que a crítica faz perdurar os preceitos lançados por esse movimento de vanguarda<sup>1</sup>. Por sua vez, a ênfase direcionada a esses

---

1 Vejamos apenas um exemplo de como o método modernista é incorporado por Antonio Candido, herdeiro desse movimento pela proximidade intelectual e familiar com Mário de Andrade, entre outros aspectos. Na introdução de Formação da literatura brasileira (1959), constatam-se os

aspectos obscurecem o fato de esse poeta ter sabido reconfigurar a herança da crise do verso, apontada por Mallarmé e reelaborada pelas vanguardas, ao se valer, em *Pau brasil* (1925), dos laços entre o signo e a imagem e de um processo industrial de cópia e de invenção, a fim de iluminar os detritos da nossa História, a cisão desde a origem, ou seja, nos textos dos cronistas viajantes e dos documentos fundadores do país, e não meramente as raízes nacionais. Como veremos, o seu poema PERO VAZ CAMINHA, da seção intitulada “História do Brasil”, nos remete à dubiedade característica da perturbação do verso – que o situa entre a prosa e a poesia, a literatura e a imagem, o riso e a seriedade – e do próprio signo, visto apontar, a um só tempo, para o desvelamento e para a ocultação dos sentidos.

O primeiro livro de poesia de Oswald de Andrade veio a público depois da estreia desse intelectual na ficção, com o volume *Os condenados* (1922), da Trilogia do Exílio, e *Memórias sentimentais de João Miramar* (1924), com o qual *Pau brasil* guarda afinidades quanto ao aspecto fragmentário, à ênfase na transitoriedade e à apropriação de procedimentos de reprodução e montagem da imprensa e das artes mecânicas como o cinema e a fotografia. Ademais, a prosa e a poesia de Oswald de Andrade aproximam-se em virtude de os seus textos perpetuarem o deslocamento, a descoberta e a surpresa proporcionados pelas viagens, como se vê em *Memórias Sentimentais de João Miramar* e em *Serafim Ponte Grande* (1933).

O volume, impresso pela mesma editora francesa em que saíra *Feuilles*

---

motivos de o autor refutar o barroco de Gregório de Matos (visto por ele como “manifestação isolada”, com poucos leitores e escritores, o que impossibilitaria a sua compatibilidade com o sistema literário) e de atribuir o caráter de gênese da literatura brasileira ao arcadismo. Esse movimento, segundo o crítico, pertence a um percurso da “história dos brasileiros no seu desejo de ter uma literatura.” CANDIDO, Antonio. “Oswald viajante”, 2017, p. 27. Por sua vez, em “O movimento modernista”, conferência apresentada vinte anos depois da Semana de Arte Moderna, Mário de Andrade perfaz igualmente uma aproximação entre literatura nacional e autonomia política, ao comentar acerca das afinidades entre o arcadismo e o romantismo. ANDRADE, Mário de. “O movimento modernista”, 1972.

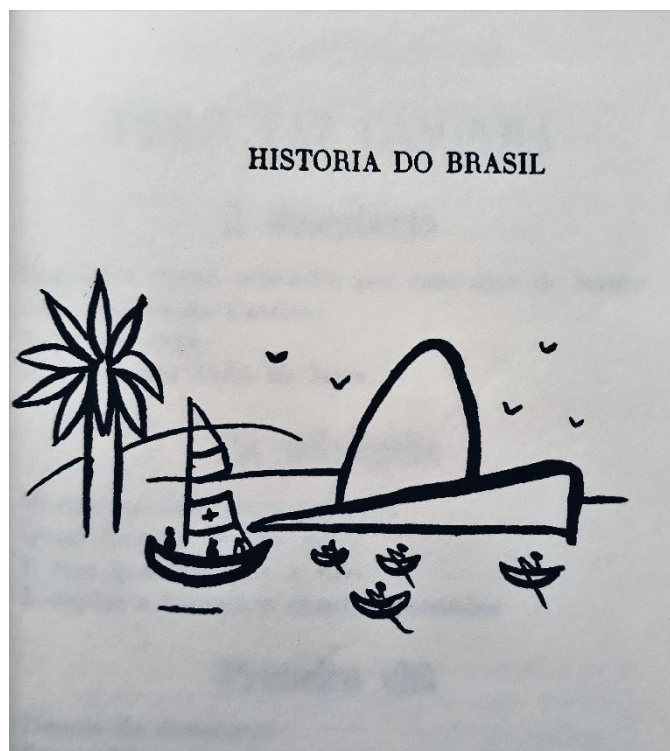
*de route* em 1924, do amigo suíço Blaise Cendrars, divide-se em dez partes, todas antecedidas por ilustrações de Tarsila do Amaral e por um título, à exceção da primeira. Essa contém o poema-minuto “Escapulário” e o texto-manifesto “Falação”, uma sorte de autocitação do “Manifesto da poesia pau brasil”, antecedidos pela dedicatória “A Blaise Cendrars por occasiao da descoberta do Brasil”<sup>2</sup>, suprimida nas *Poesias reunidas* (1945).

No livro, sujeitos poéticos variados, ou mesmo ausentes, se movem através do tempo e do espaço. Assim, a segunda parte, “História do Brasil”, se compõe de poemas que iluminam a surpresa do encontro de cronistas europeus com a terra tropical, ao passo que as demais percorrem uma infinidade de tempos (o cronológico, da colonização, o do retorno periódico do Carnaval, e o instantâneo, da máquina fotográfica e da imprensa), de lugares (Nova Iguaçu, Rio de Janeiro, Guararapes, São Paulo, São Martinho, Sevilha etc.) e findam com o retorno do sujeito poético ao Brasil em um navio mercante, o *Loyde* brasileiro. Não por acaso, as ilustrações de Tarsila do Amaral trazem uma caravela e um navio a velas, provindos de direções opostas, reforçando o aspecto de circularidade nesse percurso temporal em que o antes e o depois parecem se repetir. Saliente-se, ainda, o fato de que o efeito de exotismo, provocado pelo encontro dos trópicos pelos viajantes coloniais, é substituído pela nostalgia deixada pela Cidade Luz (“uma saudade feliz de Paris”, em “Contrabando”) no sujeito poético recém-chegado à terra natal. A perspectiva a que se reportam os poemas de Oswald de Andrade é antiépica, na contramão do discurso oficial, posto compor-se predominantemente pelo fragmentário, pelo inacabado, pelo efêmero e pela ironia<sup>3</sup>.

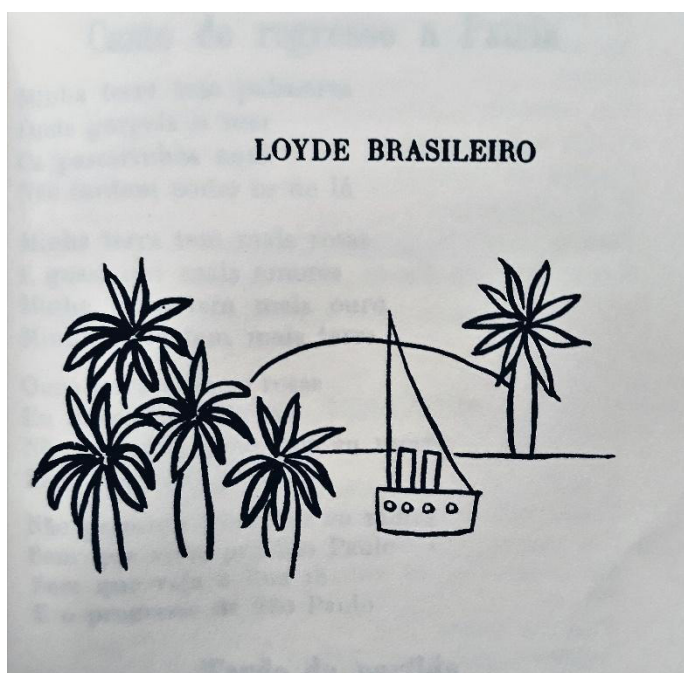
---

2 A dedicatória e os poemas de Pau brasil foram transcritos conforme a grafia da edição fac-similar de 2003.

3 SCHWARTZ, Jorge. O fervor das vanguardas, 2013.



*Figura 1:* Ilustração de Tarsila do Amaral em *Pau brasil* (2003)



*Figura 2:* Ilustração de Tarsila do Amaral em *Pau brasil* (2003)

Afora o nacionalismo evidente, evocado explicitamente pelo título, pela capa (em cuja bandeira brasileira o autor inscreve “Pau Brasil”), e mesmo pelos temas e imagens tangenciados por alguns de seus poemas, a ruptura radical

do verso consiste no traço mais marcante desse livro, bem como o motivo de seu reconhecimento instável contemporaneamente à publicação. Haroldo de Campos, que contribuiu para a retomada da poesia oswaldiana na década de 1960, compreende essa radicalidade como uma afetação da consciência pragmática e real do que seria a linguagem. Por sua vez, a transgressão das formas tradicionais se atinge por meio da aproximação da poesia e da imagem, da ênfase no poético como linguagem, do despojamento irônico do texto e da apropriação de técnicas industriais de reprodutibilidade, a fim de concretizar a invenção literária<sup>4</sup>.

Nesses termos, Oswald de Andrade tanto acrescenta elementos à poesia visual que o antecedeu nas vanguardas europeias, como repete o gesto mallarmaico de transformar a crise moderna do verso em procedimento literário. Isso porque, conforme esclarece Marcos Siscar em *Poesia e crise* (2010), o discurso poético da modernidade põe em xeque os aspectos fundantes do seu próprio sentido, o que se manifestaria na “profecia do fim do mundo” de Baudelaire, na reflexão sobre a “crise do verso” em Mallarmé, no “ódio ao contemporâneo” de Verlaine e, finalmente, na intensidade destrutiva das vanguardas, sobretudo do dadaísmo. A própria modernidade se realizaria diante da constatação do “fim do poema” e da paixão do gênero pelo sacrifício, o que o situa entre as posições de vítima e de carrasco. Dessa maneira, a formalização poética não separa a dificuldade da herança, e a literatura moderna busca reconfigurá-la constantemente como um vestígio desse caos, ao mesmo tempo em que converte a experiência do colapso em procedimento<sup>5</sup>.

Não por acaso, na década de 1940 – após a geração de 1945 decretar a “morte” do modernismo e dar um passo atrás nas conquistas estéticas do

---

4 CAMPOS, Haroldo de. “Uma poética da radicalidade”, 2017.

5 SISCAR, Marcos. *Poesia e crise. Ensaios sobre a “crise da poesia” como topos da modernidade*, 2010.

movimento – Oswald de Andrade elabora uma discussão mais densa acerca da tensão de que tratara Siscar. Primeiramente, na já mencionada conferência “Novas dimensões da poesia”, o autor defende uma lógica de ocultamento pelo verso, a sua função de “obscurecer esclarecendo”, ao mesmo tempo em que lança luz sobre a concretude do poema, sobre a palavra como o seu elemento base, segundo as contribuições de Hölderlin e Rilke (para os quais a poesia “nomearia” as coisas), do autor da epígrafe, o escritor e teólogo Henri Brémond, pioneiro da distorção da linguagem como matéria plástica, e de Mallarmé, para quem “a poesia não se faz com ideias, mas com palavras”. Como se sabe, o autor de “Um lance de dados jamais abolirá o acaso” (1897) e de *Divagações* (1897) libertara o poema da métrica regular (da prisão alexandrina, mencionada por ele em “Crise de verso”) e das estruturas predeterminadas e fixas. Atento às lições dos modernos, Oswald de Andrade sugere que a poesia se manifestaria como uma sorte de *abalo nos nervos*, um “troço”, como teria dito mais recentemente Waly Salomão, ou uma irradiação, que transformaria pelo contato do sujeito com o meio: “Mas são as palavras que transmitem o fluido misterioso que nos toca. Estabelecem-se por irradiação e impulso a magia e o contágio. Contanto que tenhamos em nós o fio-terra”<sup>6</sup>.

Por sua vez, no ensaio “A crise poética”, também incluído em *Estética e política* (1991), Andrade define os termos do que compreenderia como a nova poesia ao retomar a ideia, já presente no manifesto de 1924, de que “a poesia anda na rua”, portanto, seria necessário “ver com os olhos livres” para que seja captada, reinstaurando-se a inocência da criança, do “primitivo” e do louco. O autor dava, assim, continuidade ao propósito despojar o texto literário da solenidade acadêmica, ressuscitada pelos escritores daquele momento: “[...] Ao contrário, muitos dos novos de hoje se apresentam com uma solenidade de última instância. E parecem ignorar que poesia é tudo:

---

6 ANDRADE, Oswald de. *Estética e política*, 1991, p. 164.



jogo, raiva, geometria, assombro, maldição e pesadelo, mas nunca cartola, diploma e beca”<sup>7</sup>.

Essas reflexões de Oswald de Andrade sobre a literatura moderna contestam indiretamente, por um lado, a mencionada geração, que rechaçou as renovações modernistas, e, por outro, a *Apresentação da poesia brasileira* publicada por Manuel Bandeira em 1946. Na introdução a esse volume, o autor de *A cinza das horas* revela uma incompreensão do potencial arrivista e inventivo do verso poético, ao classificar Oswald de Andrade como um prosador e romancista em férias, e não como poeta. Desse modo, o gesto extremo oswaldiano seria visto como mero ímpeto experimental e nacionalista, pois, a seu ver, a contribuição de Andrade ao movimento teria sido a de “patrilizar” o Brasil, mas a sua obra seria “mais exemplo do que criação”<sup>8</sup>. Ademais, os “poemas” (o termo é escrito entre aspas no ensaio citado) de *Pau brasil* e do *Primeiro caderno do aluno de poesia Oswald de Andrade* (1927) seriam expressões irônicas de um romancista “como se estivesse a brincar”<sup>9</sup>.

Podemos concordar com Haroldo de Campos, para quem Bandeira havia desconsiderado o fato de que mesmo a destruição dadaísta não se desvinculava da proposição de novas formas. Além disso, a recusa de Oswald por Bandeira pode ser compreendida observando-se a leitura distinta da poesia de Stéphane Mallarmé operada pelos irmãos Campos e por Manuel Bandeira<sup>10</sup>. Esse último, assim como outros dos colaboradores da Semana de Arte Moderna, ainda não se separara de todo do resquício simbolista, tão presente na primeira metade do século passado entre os escritores brasileiros,

---

7 *Ibidem*, p. 173-174.

8 BANDEIRA, Manuel. *Apresentação da poesia brasileira seguida de uma antologia de versos*, 1954, p. 134.

9 *Ibidem*, 1954, p. 139.

10 Agradeço ao amigo Demétrio Panarotto por esse reparo perspicaz, que me levou compreender mais claramente as razões para recusa da poesia oswaldiana por Manuel Bandeira.

como reforça a leitura aguda sobre a poesia dos modernistas de primeira hora por Leandro Pasini.<sup>11</sup>

Logo, no ensaio “O centenário de Stéphane Mallarmé” (1942) Bandeira se prenderia ao vínculo do poeta francês com o simbolismo, quando bem sabemos, ao menos desde Jacques Derrida, que Mallarmé não ocuparia um espaço definido no quadro da poesia de seu país. Ainda que reconheça, no autor de *Divagações*, a mesma estratégia de Oswald de Andrade de colher a poesia das ruas, ou de buscar semeá-la novamente no cotidiano (por exemplo, escrevendo em versos os endereços dos seus amigos nas correspondências), Bandeira rechaça a poesia visual de “Um lance de dados”, designada por ele como “uma catástrofe” e “um ato de demência”<sup>12</sup>.

Ora, sabemos que o laço entre a poesia e a imagem em Mallarmé, fundamento da poesia concreta, fora sido investigado por Décio Pignatari, Haroldo e Augusto de Campos, junto aos ideogramas chineses e à poesia oswaldiana. Para Augusto de Campos, por exemplo, em “Mallarmé: o poeta em greve”, a ruptura provocada por esse escritor o situaria em uma posição monstruosa, por atingir os limites da linguagem e uma consistência consciente da implosão da poesia, tornando a escrita literária inespecífica<sup>13</sup>.

Mallarmé, em “Um lance de dados”, se utilizara de uma lógica da série e da estrutura, promovendo uma associação dinâmica de imagens, por meio de estratégias como o emprego de fontes diversas no seu texto, a presença do branco como signo e o uso especial da página, considerada como duas folhas

---

11 PASINI, Leandro. *A Semana de 22 e a poesia: contradições e desdobramentos*, 2012.

12 BANDEIRA, Manuel. “O centenário de Stéphane Mallarmé (1942)”, 2009.

13 Em seu livro *Frutos estranhos* (2014), Florencia Garramuño aborda uma literatura inespecífica e impertinente, a qual escapa do enquadramento em uma única categoria. A crítica argentina alude a relatos breves, os quais não se articulam em uma única identidade, mas se caracterizam pelo entrecruzamento de suportes, modificando a materialidade do próprio objeto livro, de maneira similar ao que ocorre em Mallarmé, mas também em *Pau brasil* e no *Primeiro caderno*, de Oswald de Andrade. GARRAMUÑO, Florencia. *Frutos estranhos: sobre a inespecificidade da estética contemporânea*, 2014.

dobradas, fazendo “caducar o mero e linear verso-livre”<sup>14</sup>. O dinamismo também surgiria do fato de o poema possuir um efeito de circularidade, posto que as suas últimas palavras sejam idênticas às primeiras, consequência similar à obtida pelos desenhos de embarcações no livro de Oswald de Andrade. Contudo, o poeta brasileiro se distinguiria de Mallarmé quanto uso de uma linguagem superelaborada, ao passo que extrapolaria o nível do poético, por aproximá-lo do ruído e de outros elementos que não pertenceriam ao gênero, como observa Augusto de Campos quanto ao *Primeiro caderno do aluno de poesia Oswald de Andrade*<sup>15</sup>.

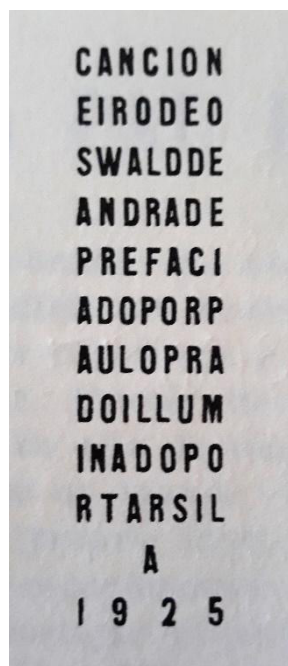
A visualidade da literatura foi obtida por Oswald de Andrade por meio da afinidade estreita com vanguardistas como Guillaume Apollinaire, autor dos *Calligrammes* (1918), da justaposição entre textos e ilustrações – as de Tarsila, no caso de *Pau brasil*, e as do autor, em *Primeiro caderno* – e da ausência de pontuação. O uso ostensivo das ilustrações apenas se acentua em grau no segundo desses livros, no qual os poemas se tornam ainda mais reduzidos, assumindo o aspecto de “miniepigramas”<sup>16</sup>. O traço imagético da linguagem escrita se antecipa nos elementos pré-textuais de seu livro de 1925, conforme constatou Maria Augusta Fonseca em “Taí: é e não é – Cancioneiro Pau Brasil” (2003/2004). Como se vê, a quebra não-gramatical das palavras, que informam o subtítulo do livro (“cancioneiro de Oswald de Andrade”), o crédito das ilustrações e a data, dá aos dados catalográficos a aparência de um bloco ou de um tronco. Aliás, se derivássemos para essa última interpretação, a copa dessa árvore acéfala estaria na capa, a bandeira brasileira, verde e em posição vertical, com o título registrado no centro.

---

14 CAMPOS, Augusto de. “Mallarmé: o poeta em greve”, 1991, p. 179.

15 *Idem*. Poesia, antipoesia, antropofagia & cia, 2015.

16 *Ibidem*.



*Figura 3:* Subtítulo em *Pau-Brasil* (2023)

Andrade associava o texto e a imagem desde o seu “Manifesto da poesia pau brasil”, por considerar essa conjunção a sobrevivência da primeira maneira de narrar. O autor paulista reconhece, igualmente, na perspectiva infantil sobre o mundo, o procedimento inventivo da sua poética, o qual consiste em reencontrar o entorno com assombro, em nele intervir por meio de recortes e colagens, transformando a ordem preestabelecida. As crianças, como ilumina Walter Benjamin nos ensaios a elas dedicados de *Magia e técnica, arte e política*<sup>17</sup>, se apropriam de detritos de construções, roupas e jardinagem do universo dos adultos, combinando esses restos em uma configuração diversa, assim como fizera Oswald de Andrade com a bandeira pátria e com a sua “poesia *ready made*” da segunda parte do seu livro, “História do Brasil”.

Portanto, é significativo o fato de Andrade destacar na sua definição de poesia, citada na epígrafe, a ideia de Henri Brémond de que essa adviria de um

---

17 Refiro-me a “Livros infantis e esquecidos” (1924), “História cultural do brinquedo” (1928) e “Brinquedo e brincadeira. Observação sobre uma obra monumental” (1928). BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*, 1994.

“salto mortal”. Em *Pau brasil*, esse impulso, o torvelinho ou a emergência, atualiza o antigo e resulta da montagem articulada dos originais de viajantes europeus do período colonial. Opondo-se à *descoberta*, que procurava constituir um império, uma nação, com uma “terra com mais terra”<sup>18</sup>, e que via as alteridades outras como páginas em branco, a *invenção* de Oswald de Andrade destitui a cópia da condição de equivalência, pois, rompendo o modelo ao meio, faz surgir “aquilo que as palavras não poderiam exprimir”, evocando potências antes ocultas nos discursos eloquentes dos viajantes coloniais.

## 2. Caminha: aventura e invenção

Em Oswald de Andrade, invenção e viagem encontram-se conectados, e muitos dos seus escritos, como bem ressaltara Antonio Candido, são distinguidos pela impermanência, pelo inacabamento e pelas “iluminações breves”. A infixidez consistiria, portanto, no fio condutor não só da prosa inacabada desse autor, como da sua “poesia-sarcasmo”, ambas estruturadas por formas móveis e abertas. Todavia, essas viagens não são meramente estratégias para “purgar as lacunas da terra”, como apontara Candido, posto sustentarem, na poética de *Pau brasil*, o percurso do oceano ao interior (a Minas Gerais, barroca, visitada pelos modernistas), e do passado (colonial) ao presente moderno. Interessa-nos, portanto, compreender como o procedimento inventivo, operado com as cesuras em um dos textos do passado colonial, a *Carta para El-Rei*, de Pero Vaz de Caminha, traz à baila os vestígios da história à qual se remete, modificando assim o original (ou a origem) e suscitando reverberações críticas até o nosso presente.

No seu livro, Oswald de Andrade evoca explicitamente as viagens ao

---

18 Ver: “Canto de regresso à pátria”: “Minha terra tem mais rosas / E quase que mais amores / Minha terra tem mais ouro / Minha terra tem mais terra”. ANDRADE, Oswald de. *Pau brasil*, 2003, p. 103.

Brasil na perspectiva do colonizador, voltadas a satisfazer um imaginário constituído previamente sobre essas terras, concebidas como uma sorte de paraíso perdido, cuja robustez da paisagem permanecia inexplorada, e cujos povos, nus e ingênuos, seriam “páginas em branco” abertas à inscrição das tradições europeias. Parte dessas ideias seminais, contidas na carta que foi também a “certidão de nascimento” do território que se tornaria um país – e de sua literatura – estariam igualmente registradas nos relatos de Gandavo e do Frei Vicente de Salvador.

A montagem cinematográfica e industrial torna-se mais evidente em “História do Brasil”, segundo a lógica defendida pelo próprio poeta no seu manifesto, a da “riqueza dos bailes e das frases feitas”<sup>19</sup>. Com a sua poesia *ready made*, Oswald de Andrade faria cair por terra as distinções entre a vanguarda e o kitsch, aproximando-se de Marcel Duchamp com a sua *Fonte* e da *pop art* dos anos 1960. Essa repetição, assim como a reprodutibilidade da técnica, possui o efeito destruidor de dessacralizar o original, desprovê-lo da sua aura ou de sua autenticidade, ao passo que constrói com a cópia um texto novo, que *é e não é* o de Caminha.

O livro se remete, além das “descobertas” dos cronistas, à “expedição” a Minas Gerais, rememorada pela dedicatória a Blaise Cendrars, empreendida por esse poeta suíço, por Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Tarsila do Amaral e Godofredo da Silva Telles, filho do casal. Como se sabe, essa jornada deixaria resquícios na tela *O morro da favela* (1926), de Amaral<sup>20</sup>, no

---

19 ANDRADE, Oswald de. “Manifesto poesia pau brasil”, 2009, p. 472.

20 Tarsila esclarece, em “Pintura pau brasil e antropofagia”, que o encantamento provocado pela simplicidade das cidades mineiras fora transposto aos seus quadros: “[...] depois vaguei-me da opressão, passando-as para as minhas telas: azul puríssimo, rosa violáceo, amarelo vivo, verde cantante, tudo em gradações mais ou menos fortes, conforme a mistura de branco. Pintura limpa, sobretudo, sem modo de cânones convencionais. Liberdade e sinceridade, uma certa estilização que a datava à época moderna. [...]” AMARAL, Tarsila. “Pintura pau-brasil e antropofagia”. Revista Anual do Salão de Maio – RASM, 1939, n. p.

v i s  
d e l  
e r  
u r a  
t r a  
v e  
i a

estudo de Mário de Andrade sobre o escultor Aleijadinho<sup>21</sup>, assim como em *Feuilles de route*, de Cendrars, e na seção “Roteiro das Minas”, de *Pau brasil*. Na década de 1930, igualmente, o poeta Manuel Bandeira lançaria o seu *Guia de Ouro Preto*, texto de caráter híbrido, entre obra de documentação e literária, publicado sob os auspícios do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, dirigido por Rodrigo de Melo e Franco<sup>22</sup>.

Ora, a “parada” deste texto em Minas Gerais não se dá como o reconhecimento de um destino, e sim pelo fato de que o estado brasileiro e os textos de viajantes europeus sustentam o contato desse intelectual modernista com um lastro do barroco. Esse fundamento estaria presente, na tradição colonial de Caminha, na arte e na literatura mineiras (em especial, no período dos inconfidentes), aproximando a poesia oswaldiana de dois veios nacionais do barroco, o do açúcar (baiano) e o do ouro (mineiro), respectivamente. Não porventura, a leitura da poética oswaldiana pelos irmãos Campos a inclui na série em que, modernamente, encontraríamos Mallarmé, mas que antes teria sido atravessada Gregório de Matos, desaguando por fim no concretismo. Como recorda Augusto de Campos em *Poesia, antipoesia, antropofagia* (2015), Matos deglutira e devorara a tradição europeia por meio de um sincretismo tropical, servindo-se da “*contribuição milionária de todos os erros*” e de uma língua híbrida, o *português como se falava* na Bahia de então. Em contrapartida, também Maria Augusta Fonseca alude aos traços barrocos na escrita oswaldiana, com “os cacos da fala e do tema, mesclados a ecos de procedimentos literários (como no recolhimento final dos versos, à moda do barroco cultista)”, ferindo as expectativas nobres<sup>23</sup>.

Na bricolagem feita com Caminha, Andrade explora a indecidibilidade

---

21 Refiro-me ao ensaio de mesmo nome publicado em *Atlântico* (1942) e depois incluído em *Aspectos da arte brasileira* (1975).

22 BANDEIRA, Manuel. *Guia de Ouro Preto*, n. d.

23 FONSECA, Maria Augusta. “Taí: é e não é. Cancioneiro pau brasil”. *Literatura e Sociedade*, 2003-2004, p. 130.

do signo, usualmente produzida na estética barroca pelo efeito de paranomásia, que justapõe termos de sentidos diversos, mas de sons semelhantes. Essa figura de linguagem perpassara outro dos poemas dessa mesma seção, atribuído ao autor suposto J.M.P.S., o “Vício na fala”, nos parentescos entre milho e melhor – ou seja, *mio* e *mió* – mas também entre *teia* e *teado*<sup>24</sup>. No caso de “PERO VAZ CAMINHA”, o mecanismo se constata já no título do poema, escrito em caixa alta, em que a preposição “de” é suprimida do nome próprio. Logo, CAMINHA pode ser dubiamente compreendido como o escrivão lusitano e com o verbo “caminhar”, conjugado na terceira pessoa do singular do modo indicativo. Assim, o poema se reporta, mais uma vez, ao deslocamento como recurso da sua literatura, notado por Candido, ao converter o funcionário da corte portuguesa em uma sorte de “turista” que se surpreende com o que vê em um país nunca antes visitado.

Afora o sentido do trânsito, as estrofes de CAMINHA também rememoram a estética inacabada do restante desse livro, composto por poemas concisos e por vezes abandonados como arremedos de outros discursos, como rascunhos, ou como os desenhos *naïve* de Tarsila, que abarcam imagens “vazadas”, com linhas interrompidas. No fragmento em questão, o traço é sugerido pelo percurso, que se detém com a chegada à ilha de Páscoa: “Seguimos nosso caminho por este *mar de longo* / Até a oitava da Paschoa”<sup>25</sup>. Como indício da intermitência (da viagem e de *Pau brasil*), a figura retorna adiante, no poema “Longo da linha”, no qual cenas e trechos da paisagem parecem ser emoldurados pela janela de uma locomotiva em

---

24 Desse modo, Oswald indica o barro da roça, usado para fazer telhas e telhados, em que podemos encontrar uma alusão ao plasticismo barroco. No ensaio em que discute a permanência dessa estética na poeta paranaense Josely Vianna Baptista, Débora Cota atesta que o barro, parte do título e da ilustração da capa de *Roça barroca* (2011), de Baptista, é a matéria que guarda o vermelho típico da região fronteira (entre Brasil e Paraguai) e, ao mesmo tempo, se refere à maleabilidade da arte barroca e a um tempo atrás da história. COTA, Débora. “Sobre barro, barroco e literatura ameríndia em *Roça barroca*, de Josely Vianna Baptista”. *Revista Humanidades e Inovação*, 2019.

25 ANDRADE, Oswald de. *Poesia pau brasil*, 2003, p. 25. Grifo nosso.



movimento sobre uma estrada de ferro: “Coqueiros / Aos dois / Aos tres / Aos grupos / Altos / Baixos”<sup>26</sup>.

A ambiguidade se acentua no recorte da carta de Caminha acerca da sensualidade e da nudez das mulheres indígenas, suprimido da primeira publicação da missiva, editada pelo padre e historiador Manuel Aires de Casal e impressa na *Coreografia Brasílica* em 1817. Ora, isso porque esse documento não era meramente uma certidão de posse do território no qual os navegadores aportaram, autenticado pela Bula Papal Inter Coetera de 13 de maio de 1456, mas também dos seus habitantes e de tudo o que ali se encontrava. A fim de ampliar o corpo místico da Igreja, do qual o Rei se tornava o centro ou a cabeça, junto ao papa, na constituição do império, a invasão dos novos territórios adotava a justificativa de cristianizar os povos “brutos” e difundir a fé cristã<sup>27</sup>.

Conforme recorda Silviano Santiago em “Destinos de uma carta”, crítico que, na década de 1960, oferecera um curso sobre o texto de Caminha na Universidade do Novo México, os marinheiros, depois de se arriscarem nas longas viagens de navio, padecendo com a sujeira, as tempestades e o escorbuto, ofertavam os territórios encontrados ao Rei D. Manuel como uma sorte de “dádiva”. Não obstante, permaneciam em uma condição precária, com poucas posses, como os indígenas, pois somente poderiam adquirir bens por meio da pirataria. Destarte, quando o português equipara os indígenas às aves montesinas (nômades) e, depois, as moradias dos nativos à nau, aproxima a posição dos tripulantes à dos ameríndios<sup>28</sup>. Por outro lado, as belas mulheres indígenas caberiam apenas aos nativos, e não

---

26 *Ibidem*, p. 94.

27 SANTIAGO, Silviano. “Destinos de uma carta”, 2006.

28 “Sem casa nem moradia onde se recolha, na semovente caravela, o marinheiro vive social e economicamente fora do seu grande feito. Sem casa nem moradia, ou melhor, em casa que se parece com a nau capitânia, o indígena vive fora do feudalismo e do mercantilismo europeus.” *Ibidem*, p. 236.

aos marinheiros, por isso, passam a ser tão desejadas. Assim como haviam sido o “prêmio” dos navegadores por seus esforços no episódio da Ilha dos Amores, em *Os lusíadas*, de Camões, Caminha as cobiça como troféus, com olhos completamente desprovidos de pudor cristão.

Em “As meninas da *gare*”, primeiro excerto de PEROVAZ CAMINHA, Oswald de Andrade moderniza o encontro primevo, movendo as jovens para uma estação ferroviária (*gare*, do francês), de modo que as “três ou quatro moças bem moças e bem gentis” se encontrem disponíveis ao desfrute dos espectadores, como prostitutas (já em “O bonde”, as “protestutas” sacodiam no interior do vagão). Com isso, o autor coloca em relevo o duplo sentido da expressão “vergonha”, empregado repetidamente pelo marinheiro português na missiva: o de pudor e o de genitália à mostra. Ou seja, reporta-se ao momento intersticial entre o antes e o depois do empreendimento colonizador e de suas violações dos corpos femininos e das terras:

Eram três ou quatro moças bem moças e bem  
gentis  
Com cabelos mui pretos pelas espadoas  
E suas vergonhas tão altas e tão saradinhas  
Que de nós as muito bem olharmos  
Não tínhamos nenhuma vergonha<sup>29</sup>.

Não nos esqueçamos de que Mário de Andrade, em *Macunaíma* (1928), mais especificamente no capítulo da “Carta pras icamiabas”, se apropriou do texto de Caminha, entre outras fontes, como *Os lusíadas*. Na rapsódia, a reprodução e a colagem recobriam o fundamento da estética não-original de Mário de Andrade e Oswald, ou seja, o de que o leitor constitui a autoridade inerente ao texto, visto que a leitura significa compreender a escrita como o lugar de desaparecimento do sujeito<sup>30</sup>. Desse modo, diante

29 ANDRADE, Oswald de. Poesia pau brasil, 2003, p. 26.

30 A ponderação provém da crítica norte-americana Marjorie Perloff, em *O gênio não original* (2013), a partir das considerações de Roland Barthes acerca da morte do autor. Para ela, quem

v i s  
d e l  
e r  
u r a  
t r a  
v e  
i a

da acusação de plágio por Raimundo de Moraes, Mário admitiria a cópia do estilo e das matrizes, bem como a propriedade de sua assinatura/leitura:

Copiei, sim, meu querido defensor. O que me espanta e acho sublime de bondade é os maldizentes se esquecerem de tudo quanto sabem, restringindo a minha cópia a Koch-Grünberg, quando copiei todos. É até o sr. Na cena da Boiúna. Confesso que copiei, copiei às vezes textualmente. [...]

Enfim, sou obrigado a confessar duma vez por todas: eu copiei o Brasil, ao menos naquela parte em que me interessava satirizar o Brasil por meio dele mesmo. [...] Meu nome está na capa do *Macunaíma* e ninguém o poderá tirar. Mas só por isso apenas o *Macunaíma* é meu<sup>31</sup>.

Diversamente de Caminha, cujo relato prolixo revela o propósito apenas nos últimos parágrafos, ou seja, o de libertar o gênero do exílio, Macunaíma não tarda em informar o seu objetivo (ainda que em linguagem empolada e obscura), ou seja, obter mais dinheiro das icamiabas em moedas de “cacau”. Ademais, talvez porque estivesse ciente de que o seu poder sobre as súditas iletradas se sustentava no domínio da escrita na língua europeia, que as amazonas desconheciam<sup>32</sup>, não tem decoro em admitir a necessidade de tais meios para conquistar a companhia de mais “francesas”, as quais correspondem, na narrativa marioandradina, às “meninas da gare”:

[...] Bem podeis conceber, pois, quanto hemos já gasto; e que já estamos carecendo do vil metal, para brincar com tais difíceis donas. Bem quiséramos impormos á nossa ardida chama abstinência, penosa embora, para vos pouparmos despesas; porém que ánimo forte não cedera ante os encantos e galanteios

---

investiga, entre outros poetas, os concretistas brasileiros e europeus, as hipóteses de Barthes teriam se tornado um fato consumado na poética contemporânea, visto terem atingido a conclusão de que a escrita destruiria todas as vozes e origens. Também por isso, no pós-modernismo, o conceito de “gênio” se tornaria completamente irrelevante, face à reificação dos modernistas pelos artistas e escritores contemporâneos.

31 ANDRADE, Mário de. *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter*, 2008, p. 232.

32 Ver, nesse sentido, o ensaio de Maria Augusta Fonseca dedicado à “Carta pras icamiabas”, presente na edição crítica de *Macunaíma* publicada pela Coleção Arquivos em 1988.

de tão agradáveis pastoras!  
Andam elas vestidas de rutilantes joias e panos finíssimos, que lhes acentuam o donaire do porte, e *mal encobrem as graças*, que *a de nenhuma cedem pelo formoso do torneado e pelo tom*<sup>33</sup>.

As “francesas” da narrativa “mal encobrem as graças”, isto é, expõem os seus corpos, e as suas genitálias venceriam qualquer disputa “pelo formoso do torneado” e pela coloração, por serem vigorosas, saudáveis, “saradinhas”, como na carta do escrivão e no poema de Oswald de Andrade. No entanto, diferentemente de Mário de Andrade, no capítulo mencionado, Oswald desapropria o documento lusitano de toda a sua “falação” (a qual, no caso de *Pau brasil*, encontra-se ao modo de “prefácio-poema-em-prosa-manifesto”), fazendo emergir a surpresa, o espanto, ainda que em chave igualmente irônica, diante da nudez das indígenas modernas, as “primitivas tecnizadas” da estação de trem.

Aliás, no livro de 1925, o discurso da *falação*, oral, antecede a *História*, reforçando a escuta (o que se ouve) em detrimento dos fatos registrados nos anais dessa disciplina. Por sua vez, no passado, o escrivão da corte via atentamente a aparência (feminina e masculina)<sup>34</sup>, mas era *surdo* quando se tratava da interlocução dos indígenas. Quando interpelam os Tupinambá na costa brasileira, os navegadores diziam não serem capazes de discernir as suas vozes, misturadas ao barulho do mar<sup>35</sup>. Em outra ocasião, ao receber um chefe indígena no interior do navio, quem possivelmente se mostrava

33 ANDRADE, Mário de. *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter*, 2008, p. 99. Grifo nosso.

34 Talvez porque tivesse aportado em terra depois de uma longa e fatigante viagem, que durou um mês e meio (a frota partiu em 9 de março e chegou ao Brasil em 21 de abril de 1500), Caminha examina os corpos dos nativos quanto à beleza, às pinturas corporais e à força física, certamente acentuada, se comparada à dos portugueses, debilitados depois da jornada. O escrivão busca enfatizar a beleza dos indígenas, ao produzir contrastes racistas entre as feições dos indígenas e as dos negros encontrados na costa africana. CAMINHA, Pero Vaz de. *Carta de achamento do Brasil*, 2021.

35 “[...] Traziam arcos nas mãos e suas flechas. Vinham todos rijos para o batel, mas Nicolau coelho lhes fez sinal para que pousassem os arcos e eles pousaram. Ali não puderam entender a fala deles nem os ouvir direito, por o mar quebrar na costa”. *Ibidem*, p. 64. Grifo nosso.

hospitaleiro, ao lhe dirigir um longo e amigável discurso, o capitão da frota impacienta-se com a difícil comunicação e debocha dos seus adornos nos lábios<sup>36</sup>.

Contemporaneamente, a artista Adriana Varejão, na sua pintura *Paisagens* (1995) remonta a outra tradição de viajantes europeus, a de pintores naturalistas e românticos, que compartilham com os cronistas dos tempos coloniais o olhar para as terras da América como um Paraíso perdido, o Eldorado, ao reformular as obras do artista holandês Franz Post (1612-1690). Varejão retoma a “pintura fisionômica”, junto ao barroco, antropomorfizando os ambientes naturais e os azulejos portugueses com o intuito de exibir as primeiras cenas de violação da mulher indígena e do genocídio dos povos que aqui habitavam. De acordo com Andermann, trata-se de uma resposta “pós-colonial e feminista à violência falocêntrica”<sup>37</sup>, pois a artista reverte a lógica das pinturas de paisagem dos séculos XVIII e XIX, nas quais os corpos do colonizador, do indígena e do negro eram abstraídos do naturalismo.

As intervenções de Varejão ocorrem, assim como as de Oswald de Andrade, por meio da cópia e do corte: na réplica dos azulejos coloniais, em azul e branco, subvertendo os motivos e temas iniciais, na reprodução dos pratos de porcelana e das ilustrações que se reportam aos registros viajantes sobre a antropofagia<sup>38</sup>. Desse modo, a artista adere a um método

---

36 “Depois o capitão encaminhou-se para cima, ao longo do rio, que corre sempre diante da praia, e ali esperou um velho, que trazia na mão uma pá de almadia. Enquanto o capitão esteve com ele, falou, perante nós todos, sem nunca ninguém o entender, nem ele a nós quantas coisas que lhe perguntávamos sobre o ouro, que nós desejávamos saber se na terra havia. Trazia este velho o beijo tão furado, que lhe caberia pelo furo um grande dedo polegar, e metido nele uma pedra verde, ruim, que tampava por fora esse buraco. E o capitão lha fez tirar, e ele não sei que diabo falava e ia com ela direto ao capitão, para lha meter na boca, e estivemos sobre isso rindo um pouco”. *Ibidem*, p. 91.

37 ANDERMANN, Jens. *Tierras en trance: Arte y naturaleza después del paisaje*, 2018, p. 17. Tradução nossa.

38 Exemplos dessa última temática se encontram nos óleos sobre tela *Varal* e *Proposta para uma catequese: morte e esquartejamento*, ambos de 1993.

antropofágico, o de valer-se da lógica da “posse contra a propriedade”<sup>39</sup>, ao retomar escritores e artistas como André Thévet, autor de *As singularidades da França Antártica* (1557), Theodor de Bry, quem teria construído, da passagem do século XVI para o XVII uma alegoria europeizada do indígena, além de Jean-Baptiste Debret. Conforme Silviano Santiago, em sua colaboração ao catálogo *Entre carnes e mares* (2009), Varejão constitui, em suas obras, um compósito de tempos, bem como elabora múltiplos pontos de vista, deslegitimando a construção de uma narrativa discursiva, à semelhança de Oswald de Andrade.



*Figura 4: Paisagens* (1995), de Adriana Varejão. Tela reproduzida a partir do volume *Adriana Varejão: entre carnes e mares* (2008), p. 57.

## O corte, por sua vez, pode ser compreendido como processo de ruptura

39 No ensaio “A ficção contemporânea e visionária de Adriana Varejão – para uma poética da encenação”, Silviano Santiago atenta para a afinidade da autora com a estética antropófaga de Oswald de Andrade: “A posse contra a propriedade particular, eis a primeira regra do jogo de encenação – do jogo de cintura – na poética de Adriana Varejão. Valem os dizeres da lei usocapião, e não os da escrita cartorial.” SANTIAGO, Silviano. “A ficção contemporânea e visionária de Adriana Varejão – para uma poética da encenação”, 2009, p. 74.

com o original, como edição, ou mesmo como uma incisão na paisagem, um talho na tela, e uma “fratura exposta” nos azulejos coloniais. Essa abertura permite que a matéria revele a vianda, antes oculta, e sangue através da tela, da porcelana e da cerâmica. No quadro *Paisagens* (figura 4), a parte interna é compreendida por um círculo irregular, em cor vermelha, e a sua cor aparenta ser mais pálida; tanto as bordas como o traço vertical no seu interior estão avermelhados, fazendo com que a forma nova, acrescida à tela, se assemelhe a uma *vagina sangrenta*. Dessa maneira, *Paisagens* aponta para o limiar entre o contato com o corpo feminino e a manutenção de sua pureza e virgindade e, como uma dobra barroca, pressupõe tanto a revelação do sexo como o pudor que o oculta: a vergonha.

Ora, não nos esqueçamos de que Stéphane Mallarmé, evocado pelos irmãos Campos como parte da linhagem oswaldiana, focaliza o “entre” em sua poética apontando o indecível dos significados com o espaço em branco, que ocupa a página, anunciando tanto a anterioridade da escritura, como a composição do sentido junto ao signo<sup>40</sup>. O mesmo se sugere pelos termos correntes em sua literatura: o hímen e mesmo no paralelismo entre o lance, fálico, e a “cona”, vagina, no poema “Um lance de dados”. Em “Mímica”, de *Divagações*, o pantomimo Paul Margueritte encena um espetáculo, “O Pierrô assassino de sua mulher”, convocando esse crime como um gesto situado, potencialmente, entre o desejo e o fato consumado, “[...] num hímen (de onde procede o Sonho), vicioso mas sagrado, entre o desejo e a realização, a perpetração e sua lembrança [...]”<sup>41</sup>. Por sua vez, ao estudar as traduções do poema “Um lance de dados”, Haroldo de Campos recupera

---

40 Conforme Marco Siscar em *Poesia e crise*, a ruptura em Mallarmé se traduziria em fingir um “orgiaco excesso” para poder enfim atingir o lugar do entre: “[...] A sensibilidade do presente, desvinculada dos excessos da poesia, ao contrário, o manipular o verso, a investir nas suas variações, naquilo que é quase o verso tradicional, mas que não chega a sê-lo.” SISCAR, Marcos. *Poesia e crise. Ensaios sobre a “crise da poesia” como topos da modernidade*, 2010, p. 108.

41 MALLARMÉ, Stéphane. *Divagações*, 2010, p. 130.

a presença de uma matriz feminina na poesia mallarmaica, a qual, por meio da riqueza sintática e da propagação de signos imprecisos, se remete à crise no seio do fazer literário:

LANCE (COUP): Perde-se em português a ambiguidade *coup / coupe* (esta última palavra na dupla acepção de ‘copo’ ou ‘copa’ e ‘corte’, ‘ato de cortar’, GC [Greer Cohn] aponta nessa conexão o poema ‘Salut’). LANCE, em compensação, envolve LANÇA, elemento fálico (nível erótico-genésico, um dos planos fundamentais do Poema), em contraposição à matriz feminina, circular, de CIRCUNSTÂNCIAS (CIRCONSTANCES), na qual GC vislumbra o elemento com, sempre veladamente tematizado, por Mallarmé em descrições da mulher ou do ‘eterno feminino’ (do lat. *cunnus*, por sua vez, de *cuneus*, ‘cunha’, donde o inglês *cunt*)<sup>42</sup>.

Destarte, a série armada na segunda seção deste texto (de Oswald e Mário a Varejão e Mallarmé) nos permite entrever como as operações oswaldianas de reprodução são capazes de dar relevo à maleabilidade do signo, opondo esse poeta, como os concretistas, à opacidade da palavra, posto contemplar a escrita e a leitura como momentos de decisão. Ao valer-se da reprodutibilidade e das estratégias das artes mecânicas, Oswald de Andrade colabora para superar a divisão tradicional entre o original e o derivado, apropriando-se da técnica, cuja essência parecia vitimar a poesia, na perspectiva de poetas como Baudelaire, e fornecendo, por sua vez, uma “nova escala” aos documentos da barbárie da cultura<sup>43</sup>, com o signo a “vergonha”. Ora, recordemos que o pensador alemão Walter Benjamin, quem, em *O livro*

---

42 CAMPOS, Haroldo de. “Um relance de dados”, 1991, p. 122.

43 “Uma nova escala. / A outra, a de um mundo proporcionado e catalogado com letras nos livros, crianças nos colos. O reclame produzindo letras maiores que torres. E as novas formas da indústria, da viação, da aviação. Postes. Gasômetros. Rails. Laboratórios com oficinas e técnicas. Vozes e tiques de fios e ondas e fulgurações. Estrelas familiarizadas com negativos fotográficos. O correspondente da surpresa física em arte” ANDRADE, Oswald de. “Manifesto poesia pau brasil”, 2009, p. 476.



*das passagens*, configura o seu texto como montagem, ao modo oswaldiano, no seu compêndio da juventude, *A origem do drama trágico alemão*, concebe o começo como algo que emerge do nascimento e da destruição, de modo que *a autenticidade se renova a cada nova aparição do originário*<sup>44</sup>. Por sua vez, a inventividade em *Pau brasil* depende, justamente, de o autor partir da constatação do “fim do poema”, ou da instauração do sacrifício desse gênero na modernidade, acercando a poesia vitimada da sua possibilidade de “salto”, de nascimento. Andrade perfaz, assim, uma interpretação de origem, de começo, que se afasta da pura concepção primitivista e totêmica dos anseios modernistas, cronológica e fixada no passado, em favor de uma leitura semelhante à benjaminiana acerca desse fenômeno, a qual o permite compreender a criação literária como o que se situa, pela via da cópia, entre o antes e o depois.

### Referências:

AMARAL, Tarsila. Pintura pau-brasil e antropofagia. *Revista Anual do Salão de Maio* – RASM, n. 1, São Paulo, 1939.

ANDERMANN, Jens. *Tierras en trance: Arte y naturaleza después del paisaje*. Santiago: Metales Pesados, 2018.

ANDRADE, Mário de. *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter*. São Paulo: Agir, 2008.

ANDRADE, Mário de. O movimento modernista. In: ANDRADE, Mário de. *Aspectos da literatura brasileira*. 4. ed. São Paulo: Martins; Brasília: INL, 1972. p. 231-256.

---

44 BENJAMIN, Walter. *Origem do drama trágico alemão*, 2011.

ANDRADE, Oswald de. *Estética e política*. Organização de Maria Eugênia Boaventura. São Paulo: Globo, 1991. (Obras Completas, v. 16).

ANDRADE, Oswald de. Manifesto poesia pau brasil. *In*: TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda europeia & modernismo brasileiro*. Apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas. 19. ed. rev. ampl. Petrópolis-RJ: Vozes, 2009. p. 472-478.

ANDRADE, Oswald de. *Pau-Brasil*. Edição fac-similar. *Caixa Modernista*. Belo Horizonte: UFMG; São Paulo: USP; Imprensa Oficial, 2003.

BANDEIRA, Manuel. *Apresentação da poesia brasileira seguida de uma antologia de versos*. 2. ed. aumentada. Rio de Janeiro: Casa do Estudante, 1954.

BANDEIRA, Manuel. *Guia de Ouro Preto*. Ilustrações de Luís Jardim. Rio de Janeiro: Ediouro, n. D. (Coleção Prestígio).

BANDEIRA, Manuel. O centenário de Stéphane Mallarmé (1942). *In*: BANDEIRA, Manuel. *Poesia completa e prosa*. Org. André Seffrin. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2009. p. 1134-1148.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. Ensaio sobre literatura e história da cultura. Tradução de Sergio Paulo Rouanet e prefácio de Jeanne Marie Gagnebin. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BENJAMIN, Walter. *Origem do drama trágico alemão*. Tradução de João Barrento. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.

CAMINHA, Pero Vaz de. *Carta de achamento do Brasil*. Introdução e modernização do texto: Sheila Hue. Campinas-SP: Unicamp, 2021.

CAMPOS, Augusto de. Mallarmé: o poeta em greve. *In*: CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, Décio. *Mallarmé*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva,

1991. p. 23-30.

CAMPOS, Augusto de. *Poesia, antipoesia, antropofagia & cia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015. [Versão *e-book*].

CAMPOS, Haroldo de. Um relance de dados. *In*: CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, Décio. *Mallarmé*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1991. p. 115-175.

CAMPOS, Haroldo de. Uma poética da radicalidade. *In*: ANDRADE, Oswald de. *Poesias reunidas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017. P. 239-296.

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. 16. ed. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul; São Paulo: FAPESP, 2017.

CANDIDO, Antonio. Oswald viajante. *In*: CANDIDO, Antonio. *Vários escritos*. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades, 1977.

COTA, Débora. Sobre barro, barroco e literatura ameríndia em *Roça barroca*, de Josely Vianna Baptista. *Revista Humanidades e Inovação*, Palmas, v. 6, n. 5, p. 199-206, 2019.

FONSECA, Maria Augusta da. Carta pras icamiabas. *In*: *Macunaíma*, o herói sem nenhum caráter. Ed crítica/ Têlê Porto Ancona Lopez, coordenadora. Paris: Association Archives de la Littérature Latino-Américaine, des Caraïbes et Africaine du XXe Siècle; Brasília, DF: CNPq, 1988. (Coleção Arquivos, v.6).

FONSECA, Maria Augusta. Táí: é e não é. Cancioneiro pau brasil. *Literatura e Sociedade*, São Paulo, n. 7, p. 120-145, 2003/2004.

GARRAMUÑO, Florencia. *Frutos estranhos*: sobre a inespecificidade da estética contemporânea. Tradução de Paloma Vidal. Rio de Janeiro: Rocco Digital, 2014.

MALLARMÉ, Stéphane. *Divagações*. Tradução e apresentação de Fernando Scheibe. Florianópolis: UFSC, 2010.

MATOS, Gregório. *Poemas escolhidos de Gregório de Matos*. Seleção e prefácio de José Miguel Wisnik. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. [Versão *e-book*].

PASINI, Leandro. A Semana de 22 e a poesia: contradições e desdobramentos. *Remate de Males*, Campinas-SP, n. 33, p. 191-210, jan./dez. 2012.

PERLOFF, Marjorie. *O gênio não original*. Poesia por outros meios no novo século. Trad. de Adriano Scandolaro. Belo Horizonte: UFMG, 2013.

SANTIAGO, Silviano. A ficção contemporânea e visionária de Adriana Varejão – para uma poética da encenação. In: VAREJÃO, Adriana. *Adriana Varejão: entre carnes e mares = between flesh and oceans*. Organização de Isabel Dieges; versão para o inglês de Stephen Berg. Rio de Janeiro: Cobogó, 2009. p. 73-84.

SANTIAGO, Silviano. Destinos de uma carta. In: *Ora (dizeis) puxar conversa!* Belo Horizonte: UFMG, 2006. p. 229-246.

SCHWARTZ, Jorge. *O fervor das vanguardas*. Arte e literatura na América Latina. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

SISCAR, Marcos. *Poesia e crise*. Ensaios sobre a “crise da poesia” como *topos* da modernidade. Campinas-SP: Unicamp. 2010.

Submissão: 23/06/2023

Aceite: 23/07/2023

<https://doi.org/10.5007/2176-8552.2023.e95881>

*Esta obra foi licenciada com uma Licença Creative Commons  
Atribuição-Não Comercial 4.0 Internacional.*