

## A POESIA EXISTE NOS FATOS

**Nicolau Namó Spitale**

(Graduando em Filosofia - UNIRIO)

**RESUMO** O presente ensaio procura desdobrar o Manifesto da Poesia Pau-Brasil, texto de Oswald de Andrade publicado em 1924, e analisá-lo filosoficamente. Quer-se reconhecer a densidade de significações e referências inseridas nas linhas poéticas do autor com o fim de explicitar sua relevância filosófica. Focando no uso oswaldiano de termos inventados e contrassensos, defende-se a interpretação de que há no texto, além de experimentação literária, um gesto intelectual irreverente, ousado e provocativo. Com base em bibliografia, será explicitado o diálogo antropofágico que Oswald abre com a tradição clássica e moderna da filosofia, principalmente na estética, bem como sua inserção histórica no modernismo. Em suma, argumenta-se, ao mesmo tempo em que se tenta absorver a poética antropofágica, hibridizando filosofia e literatura.

**PALAVRAS-CHAVE** estética; modernismo; cultura.

Antes de se recusar a “conceber o espírito sem o corpo”<sup>13</sup>, Oswald de Andrade escreve o *Manifesto da Poesia Pau-Brasil*, em que, analogamente, recusa uma cultura sem o brasileiro, este produtor. Quer dizer, não há cultura “brasileira” sem menção ao trabalho, já que o próprio gentílico possui a originalidade de referir-se a uma ocupação. A terra lavrada em que pisa é, para o poeta, uma paisagem revolvida, prenhe de sementes subversivas que deveriam nutrir uma nascente cultura “mundial”, ainda agarrada a valores do Velho Mundo. Mas nutrir e alimentar têm efeitos transformadores, podendo mesmo provocar vômito. Oswald narra de modo simbólico a história do Brasil, este que então passava pelo umbral do século XX, para mostrar suas potências estéticas, ainda não “exportadas”. A história dos “doutores anônimos” reprimindo uma cultura mais que milenar que, na ocasião, teria a chance de fazer jus ao nome: brasileira. Finalmente essa cultura Outra romperia o invólucro de alteridade para dizer, com linguagem própria, qual humanidade cultiva. Acordada pelo cataclisma da modernidade tardia, em que os “homens que sabiam de tudo deformaram como borracha soprada”, a poesia Pau-Brasil deixaria para trás um passado de importação. Prescindindo de citações, de comentários e mesmo de cultura “cult”, a poesia Pau-Brasil levaria ao mundo uma outra estética: uma

---

<sup>13</sup> DE ANDRADE, Oswald, Manifesto Antropófago, 1928.

nova beleza, que não precisaria de ontologia para saber de si<sup>14</sup>, nasceria no sonho oswaldiano para mostrar outras finalidades do humano. Uma estética do trabalho, da prática, da produção. Eis o grau de ousadia deste Manifesto. Eis, talvez, o seu grau de delírio.

Essa subversão oswaldiana se desdobra ao longo de todas as tortuosas linhas. Mas talvez a maior dissidência já se encontre na primeira: “A poesia existe nos fatos. Os casebres de açafrao e de ocre nos verdes da Favela, sob o azul cabralino, são fatos estéticos”. Do ponto de vista filosófico, estes enunciados são gestos da mais alta contundência. Lançados assim, logo de início e sem argumentação, são também gestos irreverentes. Seguindo a tradição ocidental, enraizada na antiguidade clássica, diríamos que poesia e fato são coisas de naturezas diferentes. Na Poética, Aristóteles faz uma distinção explícita entre as obras de Heródoto e de Homero. O primeiro seria um historiador, pois, ao preocupar-se com os fatos, produz em sua obra uma imitação verídica destes. Por sua vez, Homero seria propriamente um poeta, na medida em que apresenta ações que *poderiam ter acontecido*, isto é, ações verossímeis. O fato, ou seja, o acontecido, em sua contingência, não é material da poesia. “A diferença [entre historiador e poeta] está no fato de o primeiro relatar o que aconteceu realmente, enquanto o segundo, o que poderia ter acontecido.”<sup>15</sup> Ainda que tenha servido de cânone para todo o pensamento sobre criação no ocidente, é claro que a poética aristotélica irá encontrar desenvolvimentos ao longo da história. Na perspectiva antiga, havia um respeito pelo que se entendia como a natureza dos homens, inserida na hierarquia cósmica, modelo que serviria de fundamento para toda arte. Porém, na medida em que nos aproximamos da modernidade, o papel da imaginação e do sujeito criador vai se erguendo, e a ficção ganha importância. Na medida em que, sob a inquisição científica, a natureza vai se revelando determinada, deixa de servir de modelo; por outro lado, a razão e suas capacidades inventivas tornam-se centrais. A criatividade torna-se coisa do

---

<sup>14</sup> Ontologia, o estudo do Ser e das coisas em si mesmas. Como será dito adiante, em Platão o Belo estava ligado à ontologia, pois a beleza captada pelos sentidos seria apenas uma degradação do Belo em si; cópia sensível de uma realidade formal superior.

<sup>15</sup> ARISTÓTELES, 1451b3, *Poética*, trad. Edson Bini, Edipro, 2011, São Paulo.

# da GAVETA

Revista de graduação em Letras UNIRIO

“Homem”. Contudo, a separação entre fato e poesia permanece inabalada, não obstante este desenvolvimento histórico. Aliás, ela se torna ainda mais nítida.

Alguém poderia objetar, com muita pertinência, que se nós entendermos “poesia” como “arte”, não haveria uma subversão na afirmação de Oswald; seria como que mais um exemplo de nostalgia da antiguidade, pois a raiz latina “ars” traduz diretamente a “*tekhné*” grega, palavra para a capacidade humana de produzir aquilo que a natureza não pode gerar por si mesma. Nesse sentido, dizer “a arte existe nos fatos” não gera estranhamento. Afirmando a poesia nos fatos, haveria apenas referência aos fatos da cultura humana. Artefatos. Desde uma enxada a um computador, passando pelo teatro, pela poesia, pela música, e por aí vai. Então, estaria Oswald simplesmente incluindo os artefatos na lista das coisas de arte? Ou seria um atentado contra o sublime das belas-artes? De certo é uma irreverência, mas não tão simples como parece.

O uso da palavra “poesia” indica muito mais um acréscimo de qualidades aos artefatos do que um decréscimo das qualidades das “belas artes”. O paradigma com o qual se lida é aquele das belas-artes como objetos puramente culturais, livres da instrumentalidade, livres da luta contra a natureza; os artefatos seriam os objetos úteis, aqueles que nos permitem dominar a natureza e o não humano. Nos parece claro que, na modernidade, essa separação se configurou em uma nova hierarquia da arte acima dos artefatos. Assim, em sua irrupção, a poesia Pau-Brasil elevaria o útil à condição de arte, ao mesmo tempo que lança o sublime no campo do instrumental. Notável ressonância com o Manifesto Antropófago, em que a poesia entoava, subitamente: “Subsistência”. O sublime no trabalho.

É preciso, no entanto, certificar-se sobre a contundência de suas palavras. Diante dos intelectuais aculturados no ocidente, dizer que os fatos participam da poesia poderia apenas significar que o autor convida a uma visada estética ao cotidiano. Ou pior, a uma nova romantização das culturas autóctones, exotizando-as. Mas não é de uma simples mudança subjetiva que se trata; não basta sensibilizar o olhar e perceber o belo no mundano e no “estranho”. É por isso que acrescenta, com ainda mais ousadia (e excentricidade) que “os casebres... são fatos estéticos”, pois sabe que, falando de estética, ganhará mais

atenção da intelectualidade e de seus pares, da gente “cultura”. Com a estranha expressão, “fatos estéticos” – à primeira vista absurda –, Oswald eleva o casebre à condição de pensamento; há um sujeito no objeto. Para elucidar a gravidade desse termo, vale retomar brevemente um ponto sobre o surgimento da estética como área da filosofia, no século XVIII.

Carole Talon-Hugon, em sua Teoria e História da Estética, admite que não há consenso sobre o objeto próprio da estética, uma temática fixada, tampouco uma definição pacificada da área. Mas afirma que é possível indicar três temas que, entrelaçados, circunscrevem o debate estético: a definição do belo (e do feio), a compreensão do sensível e a reflexão sobre a obra de arte<sup>16</sup>. Estes temas já figuram na Antiguidade, mas sem unidade. Em Platão, o Belo, identificado com a suprema ideia do Bem, transcende qualquer experiência sensível; independe da obra de arte e de sua recepção. Já em Aristóteles, a *tekhné* (técnica, artifício) aparece como um conceito essencial, referindo-se a todo tipo de produção humana. Não obstante, a fidelidade ao método etiológico<sup>17</sup> faz com que as práticas e os objetos artificiais sejam sempre segundo uma causa final. Tanto num caso como no outro, ao referirem-se ao que hoje chamaríamos de arte (poesia, teatro, pintura, música, etc.), o fazem no contexto da procura para a solução de um problema: o que *fazer com* as paixões? Aqui, a estética não pode tornar-se autônoma, porque a beleza das coisas está submetida à utilidade. Em uma síntese de sua “Pré-História da Estética” (capítulo 1 do livro mencionado), Talon-Hugon diz que, na Antiguidade, “a ligação do belo, da verdade e do bem impediu a constituição de uma estética do belo e a separação da estética e da ética”.<sup>18</sup>

Essa separação só teria condições de surgir na Europa do século XVI em diante, onde se testemunha o surgimento das academias de pintura e de escultura. Apropriação do nome dado à escola de Platão, esse surgimento já é

---

<sup>16</sup> TALON-HUGON, Carole, “A Estética – História e teorias”, 1ª edição, Lisboa, Texto & Grafia, 2009.

<sup>17</sup> Deriva de *aitia*, grego para “causas”. Trata-se do método investigativo, fundado por Aristóteles, em que a explicação de um ente depende da explicitação clara de suas causas materiais (do que é feito), formais (o que é), efetivas (como é) e finais (para que é).

<sup>18</sup> TALON-HUGON, Carole, *op. cit.*, p. 13

sinal de uma vindoura modernidade. A academia, formalmente o lugar do pensamento e da teoria, onde se atualizam as potências humanas, abria suas portas para aqueles que utilizavam a mão e mantinham uma relação íntima com a matéria. Abertura inédita, sinal de que o mundo sensível, o toque, a manipulação do material e, principalmente, a experiência do sujeito, conquistavam seus distintivos sob autorização da Razão, ao lado dos fatos intelectuais. “Levanta-se a hipoteca da separação do saber e do fazer”, diz Talon-Hugon<sup>19</sup>. Desse modo, o belo sensível deixa o inferno das paixões (e dos pecados) para tornar-se objeto de conhecimento. Note-se, contudo, que a ruptura moderna tem um limite. Não é como se as obras artísticas e o processo no qual são feitas fossem em si mesmas “fatos estéticos”. O sensível é um ministério da Razão, e a Razão funda-se na consciência do sujeito, de modo que apenas a sua mediação pode qualificar corretamente a obra como bela. A estética é, portanto, uma atividade do sujeito racional, e não uma propriedade do objeto.<sup>20</sup>

Voltemos a Oswald. Dizer que os casebres do Morro da Favela são fatos estéticos – e, por ressonância, também “a cozinha e o vatapá” – soa agora especialmente estranho, porque convida não apenas a atribuir beleza a estes produtos culturais, como também a imbuí-los de pensamento. Faz pensar que, no ato bruto de sua subsistência, o brasileiro já esteja produzindo algo tão nobre quanto aquilo que os *doutores* chamam de *cultura*. Mas não no sentido desse indício de uma obsessão por vencer a natureza. É “cultura” como o campo da alegria propriamente humana e, se quiserem, da “liberdade”. Trata-se, portanto, também de um gesto tático e, por que não, retórico. Oswald sabe que seus contemporâneos estão imersos no paradigma da liberdade confinada ao pensamento, então se mantém dentro do paradigma. Ao tornar o vatapá um fato

---

<sup>19</sup> TALON-HUGON, Carole, *op. cit.*, p. 33

<sup>20</sup> É buscando precisamente essa mediação que Baumgarten irá, em 1735, apresentar o que chama de estética, “enquanto uma teoria da sensibilidade, mas da sensibilidade enquanto modo de conhecimento”. Kant, por sua vez em *Crítica da Faculdade de Julgar* (1790), desenvolve o *juízo estético*, isto é, aquele momento em que a razão opera um juízo. reflexionante, entre a representação e o sujeito. O objeto só é dado após refratar as luzes da consciência, tornando-se representação.

estético, não há demolição da arquitetura ocidental. Ao invés disso, há ocupação: o vatapá invade a mente dos intelectuais. A subsistência invade o coração da liberdade.

Superação do “lado doutor, o lado citações, o lado autores conhecidos”, da faceta do Brasil que importa suas dores. Parece possível dizer que, para Oswald, aquela modernidade europeia tardia era apenas o corolário de uma história da inferiorização do trabalho e da produção de forma geral; apenas o aperfeiçoamento da exploração. Reflexo da divisão de classes na divisão entre artefatos e belas-artes? Talvez estejamos agora nos apropriando do texto de Oswald, não há garantia de que era exatamente essa a sua intenção. Mas quem mandou escrever “o trabalho contra o detalhe naturalista – pela *síntese*”?

Quando fala de “fatos”, Oswald também fala de fatos históricos. Não se pode desconsiderar o livro “Pau-Brasil”, publicado no ano seguinte (1925), no qual, semelhante ao gesto de Marcel Duchamp, o poeta faz uma espécie de *ready-made* poético. Seleciona fragmentos históricos e os dispõe, quase em estado “bruto”, dentro do espaço literário. Em vez de abstração, a extração. E assim parece nos dizer que o real é mais poético do que a ficção – proposição que pode parecer, para nós, brasileiros, bastante vívida. Claro que nesse processo de seleção e extração há técnica e sofisticação. Assumir o papel de curador do mundo – em sua determinidade – requer perspicácia e, sim, inteligência. Não é qualquer objeto mundano que será colocado no museu: será exatamente *este* urinol. Será exatamente *esta* observação técnica de Frei Vicente, de Fernão Dias, etc. Pois, em sua facticidade, apontam para muitas direções. Mas aí se revela mais uma nuance da poesia Pau-Brasil e, também, do projeto modernista. Não se trata de um brutalismo puro e simples, ou um primitivismo nostálgico que muitas vezes pende para o romantismo, tampouco, um descarte ignorante de todo o legado civilizacional. É preciso *saber* roubar, deslocar, embaralhar. É preciso *saber comer*.

É nesse sentido que Oswald de Andrade se confirma enquanto um homem de seu tempo. Mesmo em seu gesto de profanar a noção estética moderna, seu personagem encontra-se dentro do modernismo. “*Nossa época anuncia a volta ao sentido puro. Um quadro são linhas e cores. A estatuária são*

*volumes sob a luz*". A forma como mais importante do que o conteúdo, de modo que um quadro se torna uma "surpresa física" ao lado de tantas outras. Compartilhando com seus contemporâneos o espanto diante do atual estágio de desenvolvimento tecnológico, das forças produtivas e das "novas formas de indústria", o poeta assiste o mundo das coisas tomar de assalto o interesse dos homens cultos. O sublime se espalha por todos os cantos, em cada novo carro, em cada reclame, em cada clique de uma câmera fotográfica. E graças ao piano de manivela, "*todas as meninas ficaram pianistas*". Mas não há lamentação aqui. Para o modernismo brasileiro, essa crise estética no Velho Mundo serve de inspiração. Sob esta luz, podemos então compreender o aspecto mais programático do texto, ou seja, aquilo que faz dele um Manifesto propriamente dito. Diante de um público que está nominalmente inserido nas belas-artes, o poeta fundamenta-se em sua ousadia filosófica e espiritual para propor uma nova direção artística. O que, na verdade, é algo muito mais sensato do que a tentativa de revolucionar a cultura de uma só vez.

É como se o ocidente moderno tivesse sempre tentado "salvar" as obras de arte imputando nelas uma reflexão, uma filosofia, um discurso, como se a obra precisasse do pensamento reflexivo para tornar-se dignamente bela. Oswald coloca a poesia Pau-Brasil na direção oposta das "peças de tese", do "romance de ideias", do "quadro histórico". Almeja-se, parece, que as artes (belas, feias, mecânicas) se desvencilhem da tutela da academia. Ou ainda mais: que se possa contribuir para uma real transformação do que entendemos por "cultura". O artista deverá buscar sua inspiração, seus "fatos estéticos", nos próprios objetos do cotidiano, mesmo aqueles mais perecíveis, como os da culinária. Não imitar ou "ver a beleza" do mundo dos produtores, mas produzir com o mundo. Trabalhar no mundano, que é mais poético que a ficção. A inteligência artística, por sua vez, consistirá em escutar o que as coisas dizem, ou melhor, tornar audível aquilo que há de sublime nas coisas, nos frutos do trabalho.

Inicia-se a empreitada oswaldiana de dissolver, pelo menos esteticamente, as barreiras que separam o puro, o sagrado e o nobre do impuro, do profano e do popular. Nesse sentido, o poeta atingirá o auge de sua

transgressão quatro anos mais tarde, quando sugere, no Manifesto Antropófago, “a transformação permanente do tabu em Totem”. Conhecendo a referência<sup>21</sup>, é impossível não se espantar; estamos diante de um gesto poético e filosófico de grande força e ferocidade.

Revela-se a agressividade intelectual de Oswald. Ele não cansa de adensar suas poucas linhas com sabotagens semânticas e gramaticais. “Qualquer esforço natural nesse sentido. Poesia Pau Brasil.” Quase um oxímoro, resumindo a proposta do manifesto, indica mesmo que a criação vindoura está sedenta pela “contribuição milionária de todos os erros”. Impelidos por estas quimeras, poderíamos questionar um por um os fundamentos da tradição moderna. Como exigir em um manifesto um “esforço natural”? Quer dizer, como a razão manterá seu posto de guiar a cultura humana, se aquilo que há de mais mundano é tão criador? Contudo, apesar de ousado, o Manifesto não é pretensioso. O Manifesto é apenas mais uma inscrição no debate artístico dos modernistas, mais uma provocação (até mesmo no sentido sensual da palavra). Apesar de atacar os paradigmas estéticos com grande ousadia filosófica, não deixa de veicular preferências, de apontar o que gosta e o que não gosta; não deixa de cumprir sua função enquanto proposta cabível. Mas, afinal, indica mesmo que a liberdade artística pode se encontrar um tanto mais próxima da terra lavrada, na subsistência que cria a vida brasileira.

## REFERÊNCIAS

DE ANDRADE, O. O manifesto antropófago. In: TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro: apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas*. 3ª edição. Petrópolis: Vozes, 1976.

\_\_\_\_\_. *Pau-Brasil*. 1ª edição. Porto Alegre: Editora Globo, 1990.

ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. Edson Bini. 1ª edição. São Paulo: Edipro, 2011.

---

<sup>21</sup> FREUD, Sigmund, “Totem e Tabu”, 1ª ed., trad. Paulo César de Souza, São Paulo, Penguin, 2013

# da GAVETA

Revista de graduação em Letras UNIRIO

FREUD, S. *Totem e Tabu*. 1ª edição. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Penguin, 2013.

KANT, I. *Crítica da Faculdade do Juízo*. 2ª edição. Trad. ROHDEN, V. e MARQUES, A. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2016.

TALON-HUGON, C. *A Estética – História e teorias*. 1ª edição. Lisboa: Texto & Grafia, 2009.