



«Ditirambo», de Oswald de Andrade: um minuto de poesia

Francisco Maciel Silveira

Universidade de São Paulo

Palavras-chave: Modernismo, poesia, Oswald de Andrade, Barroco.

Keywords: Modernism, poetry, Oswald de Andrade, Baroque.

1. Para bom entendedor meia pala... ?

Na introdução de um livro que enfeixava contos seus, Norman Mailer, ao referir-se a duas curtíssimas narrativas, «It» e «The shortest novel of them all», a primeira com cinco linhas e a segunda com onze, advertia: «One dare not say more or the comment will be longer than the stories». A observação de Mailer veio-me à memória exatamente no momento em que propunha a realizar a análise e interpretação de não menos curto poema «Ditirambo», de Oswald de Andrade. Entre calar-me, pois não conseguiria comprimir minhas considerações analíticas em cinco versos ou um período (a extensão do poema oswaldiano), e infringir a irônica advertência do autor de *Os nus e os mortos* – optei, como se vê, pela segunda alternativa.

Levou-me à opção, entre outras, uma consideração simples: a *blague* maileriana se autodestrói pois permite que se infira, das entrelinhas de sua condensação reticente, que suas *short-stories* não tenham uma força expressiva capaz de desencadear rios de papel em sua análise. Um comentário de cinco linhas a respeito de «It», por exemplo, não revela lapidar concisão num crítico: ao contrário, alardeia franciscana pobreza na peça literária.

O conhecido furor de Verlaine («Prends l'éloquence et tors-lui son cou») não quer pura e simplesmente esganar a Eloquência, calando-a para sempre. Propõe, isso sim, um novo tipo de Eloquência, às avessas, se preferirem æ tácita, de nervo, reduzida ao mínimo essencial, porém sintática e semanticamente transbordante.

Ocorre, entretanto, que o ideal poético, agasalhado por artistas e críticos, não coincide as mais das vezes com o do público. E pior: a poesia-telegrama, que pretende ser reflexo de uma época marcada pela pressa e velocidade, quando boa, propõe uma contradição æ exige detença, maior disponibilidade temporal para o deslinde da mensagem. O vezo tribunício, caracterizado pela enxurrada verborrágica, ao explorar a redundância, minimiza a possibilidade de *ruídos* que possam advir do veículo comunicante ou do ambiente, garantindo uma inteligibilidade que a economia da poesia telegráfica nem sempre consegue suscitar imediatamente. Ora, dirão, na concepção jakobsoniana de que a poesia, ao fim e ao cabo, é uma figura de som reiterativa, está o princípio da redundância, a evitar distúrbios na comunicação, a favorecer a compreensão.

Certo, mas o exame dessas duas redundâncias, a (chamemo-la) oratória e a poética, faz que a balança penda para a primeira e explica a grande contradição que vincou o Modernismo brasileiro: ao tentar expressar o caos e angústia de nossa época, ao se opor ao brasileiríssimo sestro barroco-romântico-parnasiano, a Literatura afastou-se do público.

2. O joio e o trigo na poesia oswaldiana

O radicalismo da poesia oswaldiana exemplifica o conflito supracitado. O despojamento poético de Oswald de Andrade, que, nos dizeres de Paulo Prado, era contrário ao «mal da eloquência balofa e rogaçante», a exprimir seja «todo o baralhamento da vida moderna», seja «o pluralismo cinemático de nossa época», exige da parte do crítico, no que tange a alguns poemas, comentários mais extensos que seus versos.

A restrição feita acima explica-se pela própria atitude de Oswald de Andrade, mais preocupado em destruir o dessorado discurso do Parnasianismo e Simbolismo agonizantes do que realmente «obter em comprimidos, minutos de poesia». Tudo que se possa dizer de poemas como

<i>Crônica</i>		<i>Amor</i>
Era uma vez	e/ou	Humor
o mundo		

vira impressionismo, considerações subjetivas à sua margem, pois são peças que, sem suporte ideo-estilístico trabalhado no texto, morrem em si mesmas. A *blague* de Mailer encontra aí razão de ser. São poemas cuja pobreza não possibilita dizer mais do que ali está.

Já outras composições de Oswald de Andrade só adquirem sentido vistas em conjunto, e como exemplo de sua poética do *olhar* («Aprendi com meu filho de dez anos/ Que a poesia é a descoberta/ Das coisas que eu nunca vi»), æ uma poética objetiva na medida em que a «Poesia está nos fatos», incipiente na espacialização do texto sobre o papel

(Longo da linha

Coqueiros

Aos dois

Aos três

Aos grupos

Altos

Baixos)

substantivada e sem pontuação (como pregava o Futurismo), preocupada em poetizar a língua coloquial, enriquecida pela «contribuição milionária de todos os erros»:

Senhor Feudal

Se Pedro Segundo

Vier aqui

Com história

Eu boto ele na cadeia.

Ou seja, poética a justificar poemas que são importantes se lidos em conjunto, enquanto caracterizadores de um movimento, mas, se lidos individualmente, de duvidoso gosto estético.

A arte de Oswald de Andrade não poderia fugir à ancestralidade barroco-parnasiana de nossa filogenia estética. Assim sendo, sempre foi marcada por dualidades, oposições violentas que estão na raiz de sua atitude de trombeteiro de Jericó do Modernismo. A engenhosidades cubo-futuristas opunha um anelo de primitivismo e coloquialismo. Vanguardismo literário e gratuidade ideológica. Alienação e participação. Grosa de poemas que devem ser lidos em série para que adquiram algum sentido e um ou outro poema que sozinho é antológico e, um por todos, vale pelo conjunto da obra.

Nesse último caso inscreve-se «Ditirambo», um dos raros e felizes momentos em que o poeta condensou toda sua poética radical fazendo realmente poesia. Ou, como ele queria, fazendo poesia da antipoesia.

3. Ludismo barroco

Ditirambo

Meu amor me ensinou a ser simples

Como um largo de igreja

Onde não há nem um sino

Nem um lápis

Nem uma sensualidade

O gongorismo psicológico que Antônio Cândido via nas personagens dos romances de Oswald de Andrade e que parece ser o circuito mental do poeta, diz presente à composição de «Ditirambo».

Barroquismo e engenhosidade lúdica marcam esse poema, dando-lhe grandiosidade. Pode parecer espantoso e paradoxal, mas é verdade. À primeira vista, dir-se-ia exatamente o contrário: «Não é possível, aí está a imagem da simplicidade e da clareza! Entretanto uma tal consideração, aferida no nível da enganosa aparência, reforça a tendência barroquizante dessa peça literária: «Las cosas non pasan por lo que son, sino por lo que parecen», ensinava Baltasar Gracián. Não é por menos que os corifeus do Concretismo radicam suas não menos barrocas arquiteturas verbivocovisuais no ludismo barroco de Oswald. Um breve *coup d'oeil* (e não *coup de dés*) leva-nos a captar as tensões que convulsionam «Ditirambo».

Uma primeira oposição salta aos olhos: o significado do título (canto de caráter apaixonado, isto é, tomado pela paixão, canto de entusiasmo ou delírio) contrapõe-se à calma estática, conotada nos níveis estrutural e semântico dos versos. Ser *simples* (natural, espontâneo, ingênuo, que não é duplo, múltiplo ou desdobrado em partes) contém a idéia da *mesura*, da *media res*, definindo-se pela ausência de conflito. A plurissignificação de *simples* instaura nova antítese: a complexidade desse conceito de amor que se desdobra multifacetado, num leque de sugestões. A calma estática dos versos revela e acentua esse embate.

A forma contida da estrofe é a manifestação visível de um estado repressivo, a domar o tumulto interior, a espartilhá-lo, para encontrar no despojamento uma simplicidade em que se ausentasse o conflito. A castração vinca a violência aí subjacente: um silêncio claustral, a brancura também silente de um papel sem riscos, palavras ou desenhos, a unção de um largo de igreja (qualidade ontológicas do amor almejado) são obtidos mediante sintagmas negativos, portanto, repressivos na proibição da existência de qualquer elemento perturbador.

À simplicidade discursiva e lógica dos dois primeiros versos («Meu amor me ensinou a ser simples/ Como um largo de igreja»), sucedem dois outros («Onde não há nem um sino/Nem um lápis») em que as metonímias *sino* e *lápiz* irrompem fruto de uma analogia subjetiva e pessoal que foge ao repertório do leitor. A novidade analógica aí obtida represa aquela força «estupefaciente», de inegável sabor marinettiano, que visava a «abolir na língua o que essa contém de imagens estereotipadas, de metáforas descoloridas» («Manifesto Técnico da Literatura Futurista»). Se a comparação explícita (amor simples como largo de igreja) é facilmente traduzida pelo código poético do receptor, as outras características desta simplicidade amorosa (ausência de *sino* e *lápiz*), como que emergentes das zonas noturnas e inconscientes do emissor, comprometem a clareza despojada do primeiro símile. Esboça-se nova tensão: agora entre a simplicidade do amor (dita conquistada) e sua expressão.

A *coincidentia oppositorum*, força nutriz da analogia marinettiana («A analogia não é outra coisa que o amor profundo que liga as coisas distantes, aparentemente diversas e hostis», segundo o «Manifesto Técnico da Literatura Futurista»), comporta em sua engenhosidade barroca (Marinetti inspirara-se em Gracián para definir a analogia?) o caráter conflitual do amor, negando-lhe a constância, a estabilidade pétreia, e repondo as sugestões contidas no título. Estamos mais uma vez diante de um estado de delírio, de paixão violenta, de tensão que precisa ser controlada. A feição insólita e imprevista de *sino* e *lápiz* opõe-se como uma antítese à rigidez, à estabilidade da estrutura sintática do período. Contradição estrutural, o timbre elíptico do período se nutre na exploração do zeugma: Meu amor me ensinou a ser simples como [é simples] um largo de igreja, onde não há nem um sino, [onde não há] nem um lápis, [onde não há] nem uma sensualidade.

Em essência, temos o espectro de um período adiposo, onde é visível (ou será audível?) o gesto de supressão do redundante e excrescente para que se obtenha a simplicidade almejada. Ou seja, a simplicidade descrita não esconde, antes revela o seu oposto. A obsessiva e redundante repetição numa mesma estrutura sintagmática das qualidades que caracterizam o despojamento amoroso (nem um sino, nem um lápis, nem uma sensualidade) põe em dúvida a afirmação de que ele tenha sido alcançado. O que subjaz é a tensão, o conflito, o delírio, a feição apaixonada que justificam o título. È como se essa subjacência delirante, movediça e conflitual quisesse ancorar numa forma estável. Na verdade, imprevisibilidade e mobilidade comandam o poema, æ o que está conotado nas duas metonímias (*sino* e *lápiz*) que, transliterando, acabam assumindo expressão metafórica.

O instintivo e o irracional sugeridos nas imagens *sino* e *lápiz*, que parecem brotar dos escaninhos ilógicos do inconsciente, são «traduzidos» no último verso, esclarecendo que ser simples = sem sensualidade. A verbalização esclarecedora é aí mais um controle, mais uma repressão das forças dionisiacas que, subjacentes à sua pretensão, se lhe opõem. *Sino* e *lápiz* surgem como um desdobramento da sensualidade, duas imagens redundantes em sua aparente diversidade, a sugerir a mesma coisa. Essência e aparência digladiam-se, no fundo não se correspondem. No nível da aparência, teríamos riqueza semântica, simplicidade, estabilidade, ausência de conflito. Essencialmente, contudo, fere-nos a inteligência o inverso: redundância, complexidade, instabilidade, tensão violenta.

Uma espécie de pensar às avessas, tortuoso e labiríntico, em que a afirmação de algo se configura através da negação. Um pensar à maneira da litotes, em que a afirmação da simplicidade expressa na verdade sua antítese. É sob essa perspectiva da litotes que adquirem sentido as metáforas definidoras do seu amor: é da ausência de sinais de religiosidade (*sino*) ou de ingenuidade (*lápiz*), que as imagens possam sugerir, que o eu-lírico pretende alcançar a atmosfera de unção inscrita num «largo de igreja» (seu amor): silêncio claustral, recolhimento, pureza de uma folha branca de papel.

É a afirmação pela negação. O despojamento tem de levar inclusive ao estágio de inexistência de todo e qualquer impulso caracterizador da simplicidade e, por decorrência, do amor. Não haveria simplicidade maior, nem despojamento mais despojado. Afinal, tentar definir a simplicidade já é deixar de ser simples. (Note-se que o *enSINOu* aparece contaminado e composto por um dos fatores que não deve existir para a obtenção da simplicidade).

4. O resto pode ser silêncio

Adequada a uma tal simplicidade só o silêncio («nem um sino») da brancura de um papel em que se ausenta a escrita ou o desenho, até mesmo aquela e aquele da mais infantil ingenuidade («nem um lápis»). A inexistência de definições, contrárias ao despojamento da simplicidade, deveria levar à inexistência do poema. Sentir apenas o amor como uma virtualidade, sem gestos que o atualizassem através da definição, da escrita ou esboço do seu desenho interior («nem um lápis»).

Dessacralizar o poema, desvendando-lhe os passos da feitura e revelando-lhe o mistério, corresponderá à busca de simplicidade e à destruição do próprio poema. Desvelando os processos utilizados na sua construção, Oswald de Andrade reinstala o poema no código da fala, reintegrando-o ao coloquialismo prosaico tão a gosto dos modernistas. No nível estrutural, a simplicidade será obtida através da negação do poético e do poemático.

Estabelecido, nos dois primeiros versos, o símile simplicidade = largo de igreja, o terceiro verso brota de uma associação por contigüidade (simplicidade = largo de igreja, sem sino) que lembra a «escrita automática» surrealista. A imprevisibilidade do terceiro verso, ainda fruto desse automatismo, radicaliza a infração ao código da fala. O verso final, ao dar o significado das duas metonímias (*sino* e *lápís*), corta a expansão redundante que se vinha espalhando, traduzindo-as com vistas à simplicidade (seu sentido e seu objetivo). Ou seja, o último verso produz a redução do desvio, esclarecendo o sentido da metáfora e reinstaurando a ordem do código lingüístico. Se é lícito dizer que poesia só se obtém liberando a palavra de sua anemia e esclerosamento prosaico-pragmático, reintegrá-la ao código, onde se processa nosso comércio lingüístico-comunicativo, é «prosificá-la», negar-lhe a essencialidade poética.

Em conclusão, nota-se que o poema acaba adquirindo grandeza exatamente às custas de sua dessacralização, do seu despojamento, da perda do mistério e da aura cifrada que distanciam os poetas dos comuns dos mortais. Mas nem por isso «Ditirambo» alcança a simplicidade. Trata-se, com efeito, de um trabalho artesanal cuja sutileza escapa à pressa dos leitores dessa nossa era marcada pela velocidade e superficialidade.

Configura-se aqui o abismo que a «simplicidade» oswaldiana e, de resto, a modernista cavaram entre a poesia e o público. A eloquência das reticências e meias palavras, conferindo riqueza poética a «Ditirambo» e justificando um comentário maior (*sorry, Norman Mailer*) que a extensão do poema, era avessa ao gosto verborrágico dos (só brasileiros?) *roaring twenties*.

Resumo: Dentre os poemas de Oswald de Andrade às vezes encontramos um ou dois cuja brevidade e arte merecem um comentário mais extenso que seus poucos versos. É o caso de «Ditirambo», que nos permite depreender a intenção oswaldiana de fazer poesia através do despojamento: ideal que perseguiu ao longo da vida. Palavras-chave: Modernismo, Poesia, Oswald de Andrade, Barroco.

Abstract: Among Oswald de Andrade's poems we find, on occasions, a few whose brevity and mastery are worthy of a more thorough analysis, even surpassing the poem's few lines. It is certainly the case of «Dithyramb», a poem that allows the reader to infer the poet's intent to write poetry with unrelenting starkness of style, an ideal he has pursued throughout his life.

