

Parte IV - Raízes dispersas, ramos indissociáveis: síntese e jogo

O engenho verbal da poesia Pau-Brasil: oposição e emblemas (Oswald de Andrade)

Luzia Aparecida Oliva dos Santos

SciELO Books / SciELO Livros / SciELO Libros

SANTOS, LAO. *O percurso da indianidade na literatura brasileira: matizes da figuração* [online]. São Paulo: Editora UNESP; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2009. 447 p. ISBN 978-85-7983-020-4. Available from SciELO Books <<http://books.scielo.org>>.



All the contents of this work, except where otherwise noted, is licensed under a Creative Commons Attribution-Non Commercial-ShareAlike 3.0 Unported.

Todo o conteúdo deste trabalho, exceto quando houver ressalva, é publicado sob a licença Creative Commons Atribuição - Uso Não Comercial - Partilha nos Mesmos Termos 3.0 Não adaptada.

Todo el contenido de esta obra, excepto donde se indique lo contrario, está bajo licencia de la licencia Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-CompartirIgual 3.0 Unported.

2

O ENGENHO VERBAL DA POESIA PAU-BRASIL: OPOSIÇÃO E EMBLEMAS (OSWALD DE ANDRADE)

*Já tínhamos o comunismo. Já tínhamos a
língua surrealista. A idade de ouro.*

Catiti Catiti

Imara Notiá

Notiá Imara

Ipeju

A alegria é a prova dos nove.

No matriarcado de Pindorama.

Oswald de Andrade,
Manifesto antropófago

Avesso aos cânones passadistas e a correlatos, Oswald de Andrade figura entre os modernistas como um escritor revolucionário, em seu modo de fazer poesia a partir dos fragmentos do cotidiano, lançados a uma sintaxe que não obedece à lógica do discurso, mas à lógica do “estranhamento”, do incomum, para provocar no leitor a necessidade de estabelecer conexões em favor do sentido. Na abertura de um de seus manifestos, o *Manifesto da poesia Pau-brasil*, encontra-se a linha dorsal de sua produção poética: “a poesia existe nos fatos” (Oswald de Andrade, 2003, p.41). E assim, somado o cotidiano aos objetivos modernistas, surge, segundo Campos (2003, p.23), a “eficaz poesia elíptica de visada crítica”, aninhada num “programa de dessacralização da poesia, através do despojamento da ‘aura’ de objeto único que circundava a concepção poética tradicional” (ibidem, p.25).

Não provoca apenas a destruição dos moldes passadistas em nome de uma poesia de cunho autêntico, como pretendiam os modernistas da geração de 22, como também alarga o olhar perceptivo e de resposta às mudanças provocadas pela era industrial e à técnica de reprodução, que abriram os limites de acesso à arte. Assim, arraigado aos mestres do Dadaísmo e do Surrealismo, como também, ao pensamento da Psicanálise e do pré-logismo, Oswald é porta-voz de uma nova consciência histórica. Complexo e contraditório, polemizou com os próprios integrantes da Semana de Arte Moderna, no tocante aos rumos do Modernismo, o que lhe custou, muitas vezes, amizades antigas.

Esse “fustigador” soube, entretanto, alavancar um projeto contra tudo o que lhe parecia carente de vitalidade, elegendo “o retorno ao passado, com o objetivo não só de compreender o presente [...], mas de repensar, também, a história em razão do maior grau de consciência adquirido no século XX”, como aponta Oliveira (2002, p.100), em relação a *Pau-brasil*. Do conjunto de sua obra, destaca-se, para este estudo, *Pau-brasil*, publicada em Paris em 1925, da qual são extraídos os poemas-referência. Os dois manifestos, *Manifesto da poesia Pau-brasil* (1924) e o *Manifesto antropófago* (1928), não são, necessariamente, o objeto deste estudo, mas impõem-se como norteadores para a compreensão do percurso em que se visualiza o conceito de primitivismo.

O *Manifesto da poesia Pau-brasil* tem como ideal, segundo Nunes (1995, p.13), “conciliar a cultura nativa e a cultura intelectual renovada, a *floresta* com a *escola* num composto híbrido que ratificaria a miscigenação étnica do povo brasileiro, e que ajustasse, num balanço espontâneo da própria história, ‘o melhor de nossa tradição lírica’ com ‘o melhor de nossa demonstração moderna’”. Para Andrade (1995, p.44), era necessário “ser regional e puro em sua época”, para universalizar a aura exótica construída em torno do nativo. Desse modo, a poesia *Pau-brasil* nasceria “ágil e cândida. Como uma criança” (ibidem, p.42), desencadeando as funções de reeducar a sensibilidade e provocar o debate formador da teoria da cultura brasileira.

A síntese oswaldiana, proposta no Manifesto de 1924, é, então, “o convite a reagir contra a mera cópia e a construir uma poesia intrinsecamente nacional”, como entende Oliveira (2002, p.75). Metaforicamente, o autor emprega o termo “pau-brasil”, aludindo à madeira abundante encontrada no país pelo colonizador e exportada em grandes quantidades, dado o valor

econômico. O significado estende-se à poesia: “uma única luta – a luta pelo caminho. Dividamos: Poesia de importação. E a Poesia Pau-Brasil, de exportação” (Andrade, 1995, p.42). Exportar a poesia Pau-brasil implicaria resgatar a gênese identitária do povo brasileiro, desestruturada pela colonização, que impôs sobre sua imagem um conjunto de características que a tornou servil.

Enquanto o *Manifesto da poesia Pau-brasil* (1924) propõe construir uma poesia nacional, de exportação, o *Manifesto antropófago* (1928) exorta a “Revolução Caraíba”: “Maior que a Revolução Francesa. A unificação de todas as revoltas eficazes na direção do homem. Sem nós a Europa não teria sequer a sua pobre declaração dos direitos do homem” (Andrade, 1995, p.48). Nota-se que a explosão de irreverência desse segundo *Manifesto* nega qualquer possibilidade conciliatória com o modelo de pensamento europeu em relação à colonização e aos povos submetidos à sua cultura. Segundo Campos (1983, p.109), a antropofagia, instituída por Oswald de Andrade nos anos 20, fez emergir a

necessidade de pensar o nacional em relacionamento dialógico e dialético com o universal. [...] Ela não envolve uma submissão (uma catequese), mas uma transculturação: melhor ainda, uma “transvaloração”: uma visão crítica da história como função negativa (no sentido de Nietzsche), capaz tanto de apropriação como de expropriação, desierarquização, desconstrução. Todo o passado que nos é “outro” merece ser negado. Vale dizer: merece ser comido, devorado.

Ao proporem, ambos os Manifestos, a volta ao passado para exercitarem a releitura da história, elegem o primitivismo como âncora a sustentar o pensamento voltado à constituição do povo brasileiro, com feições oriundas de um “começo”, espécie de paraíso, do qual evoluiria, com mais intensidade, o ideal antropofágico. Desse modo, o esforço para atualizar a origem e a história colide com as cosmogonias indígenas brasileiras, que reúnem um conjunto de “histórias” primordiais reveladoras da concepção singular do homem arcaico. Ir ao homem primitivo brasileiro é refazer o caminho dos eventos históricos que deságuam na face do homem do século XX, uma forma de revelar a realidade sociocultural, “em decorrência do choque que a sua descoberta produziu na cultura europeia, do ‘pensamento selvagem’ – pensamento mito-poético, que participa da lógica do imaginário, e que é

selvagem por oposição ao pensar cultivado, utilitário e domesticado” (Nunes, 1995, p.10).

O que se pode inferir do conteúdo dos dois Manifestos é que ambos se fundem no momento em que o *Manifesto da poesia Pau-brasil* sintetiza a imagem da “floresta e da escola” (Andrade, 2003, p.44) como “base dupla”. De um lado, a colonização e sua arquitetura cultural hegemônica, a escola; de outro, “a floresta” distante, o Brasil pré-cabralino, que se opõem como visão “oficial” da história. Dessas imagens, um salto ao *Manifesto antropófago*, no qual é estampado um diagnóstico para a realidade brasileira apresentada anteriormente. Se no primeiro concilia-se a cultura nativa e a cultura intelectual renovada, no segundo “misturam, numa só torrente de imagens e conceitos, a provocação polêmica à proposição teórica, a piada às ideias, a irreverência à intuição histórica, o gracejo à intuição filosófica” (Nunes, 1995, p.15). Assim é lançada a palavra “Antropofagia”, como “instrumento de agressão”, diz Nunes, para atingir, canibalisticamente, o estatuto governamental, com sua moral e conduta, que submeteu a civilização brasileira ao arqueamento diante de sua opressão: “contra a realidade social, vestida e opressora, cadastrada por Freud – a realidade sem complexos, sem loucura, sem prostituições e sem penitenciárias do matriarcado de Pindorama” (Andrade, 1995, p.52).

Além disso, nota-se, no *Manifesto antropófago*, a intenção crítica frente ao indianismo de feição ufanista e romântica. O mergulho ao primitivo que promove é, antes de tudo, uma forma de articulá-lo à reflexão, fazendo emergir o princípio de que, repudiando os modelos traumáticos da colonização, seria possível a libertação intelectual e a manifestação literária independente. Assim, nega-se o índio subliminar: “contra o índio tocheiro. O índio filho de Maria, afilhado de Catarina de Médicis e genro de D. Antônio de Mariz” (Andrade, 1995, p.51). Fica evidente a oposição ao emblema criado pela colonização, na referência à obra de José de Alencar, *O Guarani*, aludindo à personagem indígena Peri, “genro de D. Antônio de Mariz”.

Como se pôde notar no breve excurso pelos *Manifestos*, a proposta de Oswald de Andrade não passa somente pela importação de conceitos europeus em voga. À luz da tradição cultural importada, ele propõe a fusão de conceitos no entorno da cultura brasileira, que possui, a seu ver, uma originalidade, deturpada pelo produto alheio dos estrangeiros. Reler a história,

pelo viés da paródia, da ironia e do riso, seria, nas palavras de Nunes (1995, p.19), um “ato de reintegração de posse” que “nos devolveria o impulso originário”.

Diante disso, é mister apontar, agora, os artifícios que dão sustentação à poesia *Pau-brasil*, principal elemento de análise neste trabalho. O primeiro item a ser relevado neste diálogo intertextual que Oswald fornece é o encontro com os textos dos cronistas dos séculos XV e XVI. Esses textos não são destaques apenas no período modernista. É preciso lembrar que os românticos já efetuaram a travessia até a fonte de imagens de uma terra edênica, da qual emerge o sentimento nativista na formatação do conceito de nacionalismo, como já exposto em capítulo anterior. A imagem paradigmática que se alastrou, em relação à terra e ao nativo, é, sem dúvida, a do paraíso, vista pelos olhos dos viajantes que, até então, não possuíam elementos de comparação para um espaço de tal grandeza. Assim, conforme aponta Oliveira (2002, p.27), “no que concerne ao índio, que ocupa sempre grande espaço em tais textos e que é objeto de curiosidade quase espasmódica (sobretudo as índias), a iconografia fixada é ambivalente: ora descreve o idílico habitante do Éden reencontrado, ora como o feroz selvagem antropofágico”.

Utilizado como matriz para a paródia de Oswald, o texto de Pero Vaz de Caminha é exemplar no que diz respeito ao perfil do nativo que se firmará na concepção do europeu em relação ao novo mundo. Além desse, outros relatos, como os de Antonio Pigafetta, e as cartas de Américo Vespúcio, revelam o índio dócil e pacífico, tal qual a Europa necessitava para cumprir as expectativas tanto de ocupação da terra como de instrumental da catequese cristã que se difundia. Oliveira (2002) suscita dois pontos relevantes acerca das primeiras fontes nas quais escritores brasileiros buscaram matéria-prima, quando ensaiaram conceitos relativos à identidade nacional. O primeiro ponto indaga a respeito das imagens colhidas pelos cronistas de um país ainda não contaminado pelas influências estrangeiras e, também, da bondade natural dos índios, sua inocência, generosidade e coragem. Os cronistas não teriam utilizado as imagens recorrentes de seus mitos arcaicos e de seus monstros fantásticos? O segundo ponto, verificado pela pesquisadora, é que “tais viajantes, religiosos ou laicos, raramente ultrapassavam a faixa litorânea e que, paradoxalmente, isso não impediu que eles narrassem o mundo desconhecido do sertão, projetando aí suas expectativas de descoberta de pedras e metais preciosos” (Oliveira, 2002, p.30).

Com a intensificação dos contatos com o nativo, as descrições dos cronistas tomaram outra dimensão. Ainda assim, alguns elementos da flora e da fauna, naturais aos habitantes, eram vistos como fantásticos, e o nativo passa a indolente e preguiçoso por não aceitar as regras do colonizador que lhe impunha o trabalho forçado. Dos cronistas que se empenharam em apresentar aos europeus o perfil dos povos da América, somente os não portugueses tiveram uma relação de empatia, “talvez porque menos envolvidos no esforço de ocupação da terra”, entende Oliveira (2002, p.31).

Nas crônicas da colonização, que se destinavam a outros interesses, o que predomina são as descrições detalhadas com o intuito de satisfazer a necessidade de comércio dos que investiriam nas novas terras. O índio, segundo essa concepção, já não é mostrado como exótico, e sim, como possibilidade de mão-de-obra abundante a serviço da colonização, como se encontra em Gabriel Soares de Souza, por exemplo.

Além desses, não se pode deixar de destacar a literatura jesuítica, já apresentada em capítulo anterior, que tem como programa a catequese. São textos pedagógicos, mas exemplares na disseminação do conceito da bula *Sublimis Deus*, do papa Paulo III, que afirmava: os índios são homens e não animais sem alma. Certamente, os textos jesuíticos colocaram em choque os interesses dos senhores de engenho, uma vez que defendiam a liberdade do nativo e sua permanência na terra. Mesmo receptivos em relação ao autóctone, há, em seus documentos, conceitos negativos como “terríveis animais ferozes, sedentos de vingança e sangue”, como se encontra em Simão de Vasconcelos, padre Jesuíta.

Não é objetivo primordial, aqui, comentar todos os autores cronistas. O intento é mostrar, sucintamente, a intersecção desses autores com a obra de Oswald de Andrade, de modo especial, o texto de Pero Vaz de Caminha com a poesia *Pau-brasil*, pela qual se fará um percurso de leitura a partir de agora.

A primeira edição da obra *Pau-brasil* foi publicada em Paris pela *Sans Pareil*, em 1925, com prefácio de Paulo Prado. Republicada, no Brasil, em 1945, como *Poesias reunidas*, e, em 1966, em nova edição, com prefácio de Haroldo de Campos. Outras edições sucederam-se à medida que a crítica teceu no seu entorno uma aura mítica como autor *enfant terrible* do modernismo. Para este trabalho, toma-se a edição de 2003, da Editora Globo, com os textos de Haroldo de Campos, Mário de Andrade e Paulo Prado,

elucidativos na caracterização da poesia oswaldiana no panorama modernista brasileiro.

Está impresso em *Pau-brasil* o projeto de Oswald de Andrade de reconstruir uma poesia original tanto na forma quanto no conteúdo. A surpresa, como queria o autor, está na característica singular do antilirismo, antagonista aos parâmetros da poesia da época. Diante da ruptura com os modelos vigentes, couberam afagos, como também, incompreensão diante do aspecto paródico que fez emergir sua crítica mordaz.

Para Haroldo de Campos (2003, p.8), é “uma poética da radicalidade”, aferida no campo da linguagem, “na medida que esta poesia afeta, na raiz, aquela consciência prática, real, que é a linguagem”. Em meio à verborragia herdada dos “príncipes da retórica”, a poesia *Pau-brasil* surge como resposta tanto à renovação da linguagem, colhida do “mal dizer” das ruas, como à inquietação do homem da fase inicial da industrialização, ocorrida, a princípio, em São Paulo.

No prefácio de Paulo Prado (2003, p.89), a poesia *Pau-brasil* é definida como “o ovo de Colombo”, por “renovar os modos de expressão e fontes inspiradoras do sentimento poético brasileiro, há mais de um século soterrado sob o peso livresco das ideias de importação”, uma imagem até então ofuscada aos olhos do poeta, revelada após o contato com a arte e o pensamento europeus.

Ressalvados os apontamentos críticos que Mário de Andrade (2003, p.79) teceu a respeito dos defeitos da obra de Oswald, considera *Pau-brasil*

nacionalizante e realista, une a imagem à realidade tornando aquela compreensível e sem deformar expressionistamente esta. [...] Além de mais completo entre os livros de O. de A. *Pau-brasil* é dos mais divertidos de nossa terra entre os de literatura séria. Se utiliza da anedota da pândega mais grossa porém é literatura séria no sentido em que o valor torna sérias até coisas de pagodeira e pornografia como Gregório de Matos e Aretino.

“Em *Pau-brasil* começa o país de Oswald”, diz Antelo (1991, p.7), no sentido de que sua poesia, “contrária aos ornamentos beletristas e tardoparnasianos dos príncipes”, permite desconstruir uma verdade histórica de totalidade enredada na tradição, em favor do singular, trazendo consigo uma linha de intrigas que se lançam da ficção ao poder do Estado e ao pró-

prio conceito de fazer literatura. Assim, “ser regional”, como apontara no *Manifesto da poesia Pau-brasil*, é adentrar o estado natural do primitivo que se constituiu no mito do paraíso, inspiração desde a descoberta, impresso nas imagens dos textos dos viajantes que serão regeneradas nos dilatados limites do moderno.

Nesse aspecto, “transforma-se a paródia em modo eficaz de expressão, típico de uma civilização em estado de transição” (Boaventura, 1985, p.23), elaborada a partir dos textos do período colonial, que davam conta, dentro de seus muros, da visão do país recém-descoberto. Diante desses apontamentos, merece atenção o fato de que, na releitura de Oswald, tanto nos Manifestos quanto na poética, as imagens são manipuladas para que o questionamento provoque uma nova versão desses eventos. Para tornar eficaz esse instrumento de provocação, Oswald desce ao detalhe, para dar à paródia o poder de tratar, sobretudo, pelo cômico-satírico, os elementos e autores da fase colonial. A batalha contra a eloquência retórica dá-se numa linguagem ágil, centrada no objeto, sem rodeios, nem ornamentos, o que desestabiliza não só a representação anacrônica do mundo e do país, em específico, como também, eleva a disposição de renovar a própria estrutura social, pela linguagem, dimensão pela qual Oswald realiza sua radicalidade.

Na abertura de *Pau-brasil*, no “escapulário”, lê-se o anúncio do que deslizará nos demais poemas, como em estado de devoção à matéria-prima de seu fazer literário:

No Pão de Açúcar
De Cada Dia
Dai-nos Senhor
A Poesia
De Cada Dia (Andrade, 2003, p.99)

Em “falação”, o segundo poema-prosa da obra, resume as ideias do *Manifesto da poesia Pau-brasil*, no qual se opõem primitivismo e vanguarda, o branco, negro e índio, o colonizador e o colonizado, sob o sincretismo de Oswald, que o tem como solução para tantos contrastes numa mesma cultura. O tema introdutório é a baliza com que demarca o caráter de seu projeto: “contra a fatalidade do primeiro branco aportado e dominando diplomaticamente as selvas selvagens. Citando Virgílio para os tupiniquins” (ibidem,

p.101). Assim, de posse de recortes da história e da geografia brasileiras, vai compondo um mosaico espacial e temporal, como cenas que dão visibilidade a um enredo. É o resultado de um complexo exercício de viagem ao entorno da cultura que engatinha como nação ante a anciã europeia.

Nos dois textos de abertura de *Pau-brasil* não se verifica um título específico que determine uma seção. Estão dispostos isoladamente, com estrutura diferente dos sucessivos. As seções posteriores são abertas por um título em maiúsculas, como “HISTÓRIA DO BRASIL”, “POEMAS DA COLONIZAÇÃO”, “SÃO MARTINHO”, dentre outros. As seções apresentam, também, disposições diferenciadas. Em “HISTÓRIA DO BRASIL”, por exemplo, oito séries nomeadas em maiúsculas aparecem dando relevo a oito personalidades históricas, dentre eles, cronistas que serão parodiados. Pero Vaz de Caminha, por exemplo, é tomado como intertexto, ao lado de Gandavo, O Capuchinho Claude D’Abbeville, Frei Vicente do Salvador, Fernão Dias Paes, Frei Manoel Calado, J. M. P. S. (da cidade do Porto) e Príncipe Dom Pedro.

Esses formam o conjunto de textos parodiados no que se refere, como anuncia a seção, à HISTÓRIA DO BRASIL, em seu descobrimento. Para cada nome parodiado, grafado em maiúsculo, segue-se o poema, com título em minúsculo, disposto em forma de pequenos blocos como se tivessem sido colados a partir de recortes de outros textos. Nas demais seções, não são encontradas séries que recortam a temática, como em HISTÓRIA DO BRASIL. Os poemas seguem a mesma disposição gráfica, em pequenos blocos, precedidos de seu título em minúsculo, mas não obedecem ao esquema anterior: seção/série/poema.

Em HISTÓRIA DO BRASIL, os poemas que cedem referência a este trabalho, são, segundo Campos (2003, p.32), “verdadeiros desvendamentos da espontaneidade inventiva da linguagem dos primeiros cronistas e relatores das terras e gentes do Brasil, onde, por mero expediente de recorte e remontagem, [...] se convertem em cápsulas de poesia viva, dotados de alta voltagem lírica ou saboroso tempero irônico”. É, portanto, pelo mergulho no detalhe brasileiro que Oswald fez que a estampa do primitivo se fizesse visível sob outro ângulo, a não ser o do exótico, do bárbaro antropófago ou do paisagístico, colocando, em linha de combate, a dimensão do país que transitava do latifúndio em direção à indústria. Ao lado dessa vertente primitivista, pontilhou, também, o fecundo desnudamento da figura en-

carcerada que a linguagem poética herdou e a pôs aflorada pelo viés crítico. Assim, diz Campos (2003, p.46), “assumia o mapa diacrônico dos vários Brasis coexistentes, em tempos (estágios) diversos, num mesmo espaço de linguagem, e assumia-o inscrevendo-se nele, observador observado de um contexto de conflito”.

No espaço do discurso da história, referendado pelo colonizador, como se encontra na série HISTÓRIA DO BRASIL, está impressa a crítica meditada por meio da paródia, emancipada, que dialoga com textos e contextos. A reconstrução das imagens parte dos fragmentos que se desintegraram de uma realidade cultural, também estilhaçada pelo sistema até então imperativo, de uma só voz, sistematizado no olhar plural dos cronistas, para “um confronto entre vontade de poder do descobridor e disponibilidade gratuita do indígena” (Chamie, 2002, p.43). Para se chegar à nova fala, esses dois caminhos se tocam “numa encruzilhada obrigatória”.

O primeiro a ser parodiado é Pero Vaz de Caminha, do qual tomou posse de trechos da *Carta de Achamento*. Quatro poemas utilizam recortes do documento, como quadros emersos, ainda limitados, da primeira visão do país recém-descoberto. O que se nota, a princípio, é que o nome do autor da carta sofre alteração em favor de uma nova leitura. O título anuncia: PERO VAZ CAMINHA, e não “de Caminha”, como nos manuscritos e textos oficiais. Tal artifício, segundo Feitosa (1999, p.63), “é fruto da ironia que sequestrou o *de* para emancipar o vocábulo da locução à condição de verbo e efetuar a ambiguidade do nome”. Caminhar é, sem dúvida, o que a própria obra oswaldiana determina em sua disposição. Abre-se com a perspectiva do descobrimento do Brasil, para, fechar-se, simbolicamente, com outro descobrimento, o do autor em relação a seu país, como se vê no decorrer da seção LOYDE BRASILEIRO, em que as imagens do Brasil dizem por si, de sua grandeza, e da vontade do eu poético vivenciar o que há.

O “Caminha” está relacionado, então, à expansão do olhar sobre a própria terra, que agora é focada por um fecho que incide numa fissura que vai além da superfície romântica, ou exótica, nimbada pelos viajantes, mas presente no “progresso de São Paulo” (Andrade, 2003, p.193), nos “discursos de 22 câmaras de deputados/Silêncio sobre o mar do Equador/Perto de Alfa e de Beta/Perdão dos analfabetos que contam casos/Acaso” (ibidem, p.195). A poesia “caminha” por outra rota, não mais marítima, mas cultural e ideológica, de redescoberta, como se faz vista em “canto de regresso à

pátria”, paródia à “Canção do Exílio”, em que a saudade se mistura a elementos de grandeza da pátria, sem a melancolia do autor romântico, revestindo a canção de uma visada irônica ao elencar, dentre outros, que “minha terra tem mais terra”:

Minha terra tem mais rosas
 E quase que mais amores
 Minha terra tem mais ouro
 Minha terra tem mais terra (ibidem, p.193)

Em “a descoberta”, como o próprio vocábulo aponta, enfeixa o acontecimento da descoberta. O texto poético assume o andamento narrativo do texto do escrivão, mantendo algumas características da escrita do português arcaico, como “Paschoa” e “houvemos vista”:

Seguimos nosso caminho por este mar de longo
 Até a oitava da Paschoa
 Topamos aves
 Eouvemos vista de terra (ibidem, p.107)

Na versão de Caminha (Cortesão, 2003, p.91-2) lê-se:

e assim *seguimos nosso caminho, por este mar, de longo, até* que, terça feira das *Oitavas de Páscoa*, que foram vinte e um dias de abril, estando da dita ilha obra de 660 ou 670 léguas, segundo os pilotos diziam, topamos alguns sinais de terra, os quais eram muita quantidade de ervas compridas, a que os mareantes chamam Botelho, assim como outras a que dão nome de rabo-de-asno. E quarta-feira seguinte, pela manhã *topamos aves* a que chamam fura-buxos.

Neste dia, a horas de véspera, *houvemos vista de terra!* (grifo nosso)

Como se nota, as frases do escrivão são recortadas de pontos distintos e formam um novo texto. A porta de entrada para se reconhecer o campo da ironia que o texto pontua encontra-se no título. A retirada da preposição *de* do sobrenome do autor faz que a leitura redirecione o contexto impresso na visão do cronista, transformando o sobrenome em verbo e o nome em frase. Suprimir a preposição coloca algo fora de seu lugar, portanto, (des)

encaminha a maneira de ler e de interpretar. Com isso, *caminha* passa a interferir no andamento do próprio sentido diacrônico do texto. O que era, no passado, descrição do nascimento das terras brasílicas, sob os auspícios da descoberta marítima, passa a iconizar os fragmentos de uma cultura que, industrializada, também fragmenta o homem moderno. Antes de tudo, imprime o sentido que desliza em direção ao próprio sentido do “ir e vir” do discurso e não das viagens do cronista. Na visualidade gráfica do poema, isso é notório na disposição dos recortes do texto descritivo em versos de medida irregular, dispostos na forma de quadra tradicional, e deslocados de seu título. Retirados de um texto protocolar, os versos “vão e vêm”, entrelaçando passado e presente e projetando uma nova Idade do Ouro, pelo viés antropofágico.

É possível, então, visualizar na ironia estabelecida, que, ao trazer o texto do cronista para a atualidade, dessacraliza por meio do “deslocamento”, segundo Sant’Anna (1991), um discurso elevado. Ou ainda, o texto paródico de Oswald teria a função, a partir da dessacralização, de dar continuidade, pois, como propõe Hutcheon (1989), o processo de transferência, presente na arte moderna, reorganiza o passado. Sendo assim, diz a autora, a paródia opera “como um método de inscrever a continuidade, permitindo embora a distância crítica” (ibidem, p.32). Em sua ambivalência, “mesmo ao escarnecer, a paródia reforça; em termos formais, inscreve as convenções escarnecidas em si mesmas, garantindo, conseqüentemente, a sua existência continuada” (ibidem, p.97).

É preciso compreender que, para inscrever essas convenções em sua obra, Oswald investe-se, também, segundo Chamie (2002, p.81), de um duplo papel: “o Oswald-poeta e o Oswald/co-autor [...]. O Oswald-poeta exercerá o papel de *persona* indígena. O Oswald/co-autor assumirá o papel de narrador coadjuvante de *Caminha*”. Nesse caso, em que há ambivalência também, o poeta (*persona* indígena) “tomou-se de um tempo mítico, no qual se sincronizam o passado, o presente e o futuro do tempo cronológico”.

Assim, o discurso protocolar do cronista, constituído por frases coordenadas e subordinadas, pronomes relativos e constantes intercalações explicativas, oferece ao “Oswald-cronista e co-autor” a possibilidade de desembaraçar esse efeito retórico para narrar o mesmo efeito da descoberta. Para alcançar tal objetivo, o caminho será o “da inocência e da ignorância” do primitivo, no estágio anterior à invasão. Isso parece visível, a princípio,

uma vez que o poeta pau-brasil insere-se em tal projeto. Mas, se considerada a *Carta* como um documento, que imprime ideais de repressão e arbítrio por meio do discurso do colonizador, alarga a visão do movimento, pois ir à pré-história, desconstruí-la, e chegar a uma cultura antropofágica, torna o texto de *Pau-brasil* híbrido, pela presença do texto matriz, e original, pelo resultado da escavação realizada, que o legitima como obra individual do autor.

Pode-se afirmar, então, que as estratégias de apropriação, como a paródia, a colagem e a citação, não são tomadas de empréstimo meramente. Acima disso, entende Chamie (2002, p.87), “está a concepção de uma cultura primitiva que quer fazer ressurgir sua realidade genuína, encoberta e simulada no corpo do discurso de apropriação do colonizador”. Na condição de co-autor do cronista, o poeta retoma a fala do primitivo, deturpada pelo invasor, que, segundo o mesmo crítico, construiu-se a partir “da paródia, da citação e da colagem da fala e dos gestos nativos, lidos equivocadamente” (ibidem, p.88). Se o cronista da Coroa parodiou o indígena porque “isto tomávamos nós por assim o desejarmos” (Cortesão, 2003, p.97), a poesia *Pau-brasil* resgata do subterrâneo da Carta a originalidade da fala e dos gestos, inequivocamente. Por isso, a leitura de *Pau-brasil* não pode ser ingênua e feita apenas no âmbito da intertextualidade, pois exige a compreensão de que o emaranhado do discurso oficial e culto (gramaticalizado) requer uma “raspagem” no texto, como sugere Chamie (2002, p.89), para remanescer “a fala e o gesto, incultos e destituídos de quaisquer elocubrações letradas”, conferindo-lhe a configuração de poesia híbrida e original, ao mesmo tempo.

Essas duas características podem ser denotadas na linguagem escassa de conjunções e preposições, e em algumas minúcias que o texto de *Pau-brasil* traz em sua estrutura. No discurso do invasor ocorre um desdobramento de palavras e explicações, de forma linear, como se nota no trecho: “e assim seguimos nosso caminho, por este mar, de longo, até que, terça feira das Oitavas de Páscoa” (Cortesão, 2003, p.91). Nele, tempo e espaço estão definidos, segundo o saber do cronista, enquanto no poema “A descoberta” tais elementos são eliminados. O que prevalece é, sem dúvida, o tempo e o espaço míticos, abrindo um leque de significados que recaem na pluralidade da palavra “descoberta”, primeiramente alusiva à terra, como também, a qualquer outra instância, que demande a surpresa, como se dá no próprio fazer poético de Oswald.

O segundo verso: “até a Oitava da Paschoa”, também desdobrado em explicações pelo cronista, assume, no poema, fronteiras imprevisíveis de significado, pois não se aloja, necessariamente, no mito religioso cristão, mas sugere, pela rede sêmica, correlações com a imagem da travessia, implícita no ritual de retorno à vida, ou seja, simbolicamente, retorno ao primitivo, para sobrelevar o futuro da sociedade antropofágica.

A mesma intensidade de abertura polissêmica dá-se nos dois últimos versos, que se desnovelam das marcas temporais e geográficas da *Carta* para definirem em torno das palavras “aves” e “terra” uma linha que perfaz o caminho a “Oitava da Paschoa” e “mar de longo”, como em ordem decrescente de imagens oriundas da língua do invasor, vinda de além-mar até encontrar o sentido puro dos que foram parodiados em seus gestos: “mar de longo > Oitava de Paschoa > aves > terra”. Assim, a escrita protocolar, filiada à cultura erudita, é escavada degrau a degrau. Dá vistas à origem de uma cultura primitiva e subverte a gramática para descer “à realidade da taba”, substituindo “to be or not to be” por “tupi or not tupi”.

No segundo poema, “os selvagens”, eleva-se a dimensão do olhar do cronista em relação aos nativos: “flagra o habitante natural da terra descoberta, colhendo deste os seus traços identificadores (a inocência, o encantamento e a genuinidade)” (Chamie, 2002, p.65).

Mostraram-lhes uma galinha
 Quase haviam medo della
 E não queriam pôr a mão
 E depois a tomaram como espantados (p.107)

Diferente do bloco anterior, no qual as frases foram extraídas de fragmentos distintos dentro do texto, o excerto foi retirado na sequência, como se pode perceber no trecho da carta:

Mostraram-lhes um papagaio pardo que o capitão traz consigo; tomaram-no logo na mão e acenaram para a terra, como quem diz que os havia ali. Mostraram-lhes um carneiro: não fizeram caso. *Mostraram-lhes uma galinha; quase tiveram medo dela: não lhe queriam pôr a mão; e depois a tomaram como que espantados.*

Deram-lhe ali de comer: pão e peixe cozido, confeitos, farteis, mel e figos passados. Não quiseram comer quase nada daquilo; e, se alguma coisa prova-

ram, logo a lançavam fora. Trouxeram-lhes vinho numa taça; mal lhe puseram a boca; não gostaram nada, nem quiseram mais. Trouxeram-lhes a água em uma albarrada. Não beberam. Mal a tomaram na boca, que lavaram, e logo a lançaram fora.

Viu um deles umas contas de rosário, brancas; acenou que lhes dessem, folgou muito com elas, e lançou-as ao pescoço. Depois tirou-as e enrolou-as no braço e acenava para a terra e de novo para as contas e para o colar do Capitão, como dizendo que dariam ouro por aquilo.

Isto tomávamos nós assim por assim o desejarmos. (Cortesão, 2003, p.96-7, grifo nosso)

Ao estabelecer a tensão entre o passado e o presente, o poema é composto por algumas marcas que o faz preservar a semelhança sonora, mas o ritmo é alterado na fragmentação do texto em versos de metro irregular, considerando a expansão do quarto verso. Na ortografia, grafa vocábulos como “gallinha”, “quasi”, “della”, demarcando as características da *Carta*, com a escrita no português arcaico, que realça, no interior do discurso do colonizador, a posse às avessas do discurso do apropriador e altera sua descrição e significado.

Além disso, o acréscimo da conjunção aditiva *e*, no terceiro verso, insere um aspecto da coloquialidade, algo do presente do poema, próprio do dizer popular que acentua a repetição do conectivo e que legitima a fala dos dominados frente à gramática do dominador. A essa dupla presença de linguagens na paródia, Chamie (2002, p.14) percebe duas vertentes da visão oswaldiana:

uma é a vertente da percepção culta e gramaticalizada, de expressão e linguagem submissas às regras ritualísticas do saber escolarizado. Outra é a vertente da percepção inculta, elementar e primitiva que, livre e anterior às convenções do saber, age e interage, no interior do discurso letrado, para ali deslocar e inverter suas significações aparentes e supostas.

As estratégias de “desentranhamento” do primitivo dentre o soterramento do discurso do invasor acontecem com um expoente. Agora, o poeta assume a veste tupi para fazer emergir sua essência, e não a investida pelo civilizador, que a quer infundida a partir de sua cultura. No trecho da *Carta*,

do qual é escavado o poema, nota-se a articulação do colonizador em inserir sua essência civilizada numa “suposta” não existência indígena. As evidências elevam-se nas ações “de conquista do *to be* invasor”, como aponta Chamie (2002, p.99), que se esboçam em dois pontos: o de “aproximação” e o de “distanciamento” entre colonizador e colonizado. Isso é resultado do confronto da “oferta histórica” e da “resistência nativa”. Desse modo, uma série de ofertas de essência civilizada é oposta às reações do nativo, que, de forma plural, obedece aos impulsos de sua natureza. No jogo entre sedutor/seduzido, o que permanece inalterado no campo do nativo são o temor e o encantamento.

A cada oferta, um matiz de reação, reiterando a leitura do invasor dos gestos e atos nativos, conforme lhe convém: “isto tomávamos nós nesse sentido, por assim o desejarmos” (Cortesão, 2003, p.97). As reações do indígena encontram respaldo no significado do que atribuem às ofertas, desde o desinteresse, como se nota a apresentação do papagaio pardo, que o tomam à mão e apontam para a terra, como se já o conhecessem, e o carneiro, que não suscitou qualquer mudança de reação, quebrando a expectativa do invasor, que acreditava provocar admiração.

E assim, sucede-se a indiferença, diante dos alimentos preparados e transformados pela experiência civilizada, como o pão, peixe cozido, confeitos, fartéis, mel e figos passados, como também a recusa do vinho e da água. Ao apresentar as “contas do rosário”, há a manifestação de um gesto concomitante de “interesse – troca”, pois, ao apropriar-se delas, abre a possibilidade de suposta troca por ouro.

O trecho retirado por Oswald é de precisão cirúrgica, ao perceber dois aspectos fundamentais do sentimento indígena: o temor e o espanto. Inicialmente, há o temor frente ao inusitado que lhe é oferecido, e este se transforma em coragem. O espanto, oriundo da ignorância natural, leva o nativo ao estado de encantamento. Assim, no poema, as duas reações conjugam-se: “Mostraram-lhes uma galinha / Quase tiveram medo dela / E não queriam por a mão / E depois a tomaram espantados” (Andrade, 2003, p.107). Como se nota, os três primeiros versos abrigam o temor, um “quase medo” da oferta, enquanto o último verso aloja o espanto em tomar para si o desconhecido.

É preciso, ainda, retornar ao topo do poema e resgatar-lhe o título: “Os selvagens”. Quem é o selvagem de Oswald de Andrade? A resposta vem

pela esclarecedora leitura que Chamie (2002) faz da proposta de representação do indígena na obra do poeta pau-brasil, como líder do movimento antropófago e teórico. Para o crítico, o selvagem

não é o índio emasculado pela História, com a idealização de sua bondade natural. Não. O selvagem de Oswald, possuído pelo temor e pelo espanto, tem a sua bondade natural medida pela inocência de seus instintos, de sua liberdade feroz, de seu sentimento de vingança ou de seu igualitarismo tribal. O índio brasileiro (ou o selvagem), nos moldes do perfil oswaldiano, é, por isso, o de Montaigne e não o de Rousseau; é o que devora (o que deglute o português no corpo do bispo Sardinha) e não o que concilia e muito menos o que vampiriza – como o índio do verde/amarelismo ou do movimento da *anta* – o sangue do invasor. (ibidem, p.105)

O ponto de incisão, no qual se percebe a correspondência do índio de Montaigne, dá-se na arquitetura de um índio portador de qualidades mitológicas, que o fazem sujeito de um período anterior à História, na Idade do Ouro, portanto, e de sujeito, ao mesmo tempo, de uma nova Idade do Ouro, pós-histórica, como aponta o *Manifesto antropófago*, mediada pela revolução caraíba. Próximo à fonte de Montaigne, Oswald consubstancia a imagem do canibal, contrário ao de Rousseau, matizado pela imaginação retórica do “bom selvagem”. No âmbito dessa questão, Campos (2003, p.59-60) considera que o índio de Oswald, “nada tinha a ver com ‘os índios conformados e bonzinhos de cartão-postal e de lata de bolacha’. [...] Tratava-se de um *indianismo* às avessas, inspirado no selvagem brasileiro de Montaigne (Des Canibales), de um ‘mau selvagem’, portanto, a exercer sua crítica (devoração) desabusada contra as imposturas do civilizado”.

Até aqui, fez-se um percurso pelo interior do discurso da crônica de Pero Vaz de Caminha, passando pelo momento da “descoberta” e pelo primeiro contato com o “selvagem” em sua imediatez antropológica. No terceiro poema: “primeiro chá”, encontra-se a sugestão do que poderia ser a relação entre o invasor e o dominado:

Depois de dansarem
Diogo Dias
Fez o salto real (p.107)

O trecho-matriz, propício à escavação ao poeta pau-brasil, apresenta o seguinte:

Além do rio, andavam muitos deles dançando, folgando, uns diante dos outros, sem se tomar pelas mãos. E faziam-no bem. Passou-se então além do rio *Diogo Dias*, almoxarife que foi de Sacavém, que é homem gracioso e de prazer; e levou consigo um gaiteiro nosso com sua gaita. E meteu-se com eles a dançar, tomando-os pelas mãos; e eles folgavam e riam, e andavam com ele muito bem ao som da gaita. *Depois de dançarem, fez-lhes ali, andando no chão, muitas voltas ligeiras e salto real*, de que eles se espantavam e riam e folgavam muito. E conquanto com aquilo muito os segurou e afagou, tomavam logo uma esquiviza como de animais monteses, e foram-se para cima. (Cortesão, 2003, p.106, grifo nosso)

O primeiro ponto relevante no texto do cronista é a característica lúdica do indígena, embora o texto tenha a simulação como principal artifício, ou seja, interpreta os gestos a partir do ponto de vista do colonizador. No poema, duas linhas se projetam na significação do termo “chá”, presente no título, e na expressão “salto real”. O chá é um emblema paradigmático que congrega a convivência civilizada, e está, portanto, ligado ao “*intermezzo das mãos dadas*”, conforme sugere Chamie (2002, p.208). Isso se explica pelo motivo que, na crônica, os indígenas dançavam “sem se tomar pelas mãos”, o que sinaliza para o estado de “desarticulação social” do “individualismo anárquico”, visto pelo invasor como um ato gratuito e inconsequente, sem qualquer finalidade. Nesse espaço vazio é que o colonizador impõe sua identidade, para preencher essa “suposta” falta de origem. Assim, o “chá”, intervalo de confraternização, é escavado no ato de Diogo Dias, ao passar para “a outra banda do rio”, onde os dançantes entrelaçam as mãos e, sedutor e seduzido, comungam do mesmo ato.

Observa-se nesse fato que o invasor olha “sem ver o que se passa, para, com o ‘olhar fechado’ de sua cegueira protocolar, autoatribuir-se a missão de ordenar o desordenado, reunir o disperso, e instituir um centro de referência obrigatória à suposta desordem anárquica do folguedo” (idem, p.206). Na tentativa de seduzir, para anular o outro, o invasor também ressurge com “resíduos” do conquistado, o que aponta, de certa forma, para o homem “cordial” do futuro, configurado a partir das relações entre colonizador e colonizado.

O “salto real”, tomado em seu íntimo, no discurso do colonizador, é apenas uma habilidade apresentada em sessões circenses, como “salto mortal”, e objetiva divertir a plateia. Inserir a expressão no contexto da poesia *Pau-brasil* é inscrevê-la num complexo jogo de assédio, em que o invasor centraliza na ação dispersa da dança o seu passo decisivo na catequese, um ato intencional que neutraliza a gratuidade da alegria indígena.

Além disso, o “salto” é “real”, que, lido isoladamente, remonta à “realeza”, da qual Diogo Dias era servidor. Desse modo, expande-se o significado de um ato circense para um universo ideológico, no qual se abriga a célula *mater* do poema – a dominação – entrelaçada nas mãos dos indígenas e nos discursos que agora interagem: o do cronista, com um “olhar fechado”, mas certo de sua estratégia de sedução, e o do co-autor Oswald, transgressor em sua essência, capaz de romper o escudo da simulação. Assim, segundo Chamie, o preenchimento feito pela vontade do colonizador configura-se como “‘assalto da realeza’ à presa (indígena)” (ibidem, p.211). Entre o “espanto” e a “esquiveza” do nativo insere-se o não dito da *Carta*: depois de (os indígenas) dançarem / Diogo Dias fez (o primeiro) “assalto” real. Ao se deixarem aliciar pela música da gaita e pelas piruetas do invasor, o indígena perde seu ritmo e, junto a ele, seu centro-referência, tornando-se vulnerável às gentilezas cordiais do colonizador, que, por meio do “chá” de sedução, desestabiliza o alicerce cultural.

No quarto e último poema da HISTÓRIA DO BRASIL: “as meninas da gare”, no qual se faz ainda presente o duplo papel de Oswald, ocorre a transposição de tempo, da crônica de 1500 à atualidade do autor, 1924, ano de publicação de *Pau-brasil*:

Eram três ou quatro moças bem moças e bem gentis
 Com cabellos mui pretos pelas espadoas
 E suas vergonhas tão altas e tão saradinhas
 Que de nós as muito bem olharmos
 Não tínhamos nenhuma vergonha (p.108)

O excerto de onde foi desentranhado é o seguinte:

Ali andavam entre eles três ou quatro moças, bem moças e bem gentis, com cabelos muito pretos e compridos pelas espáduas, e suas vergonhas tão altas, tão cer-

radinhas e tão limpas das cabeleiras que, de as muito bem olharmos, não tínhamos nenhuma vergonha. [...] E uma daquelas moças era toda tingida, de baixo a cima daquela tintura; e certo era tão bem feita e tão redonda, e sua vergonha (que ela não tinha) tão graciosa, que a muitas mulheres da nossa terra, vendo-lhes tais feições, fizera vergonha, por não terem a sua como ela. (Cortesão, 2003, p.100)

Do fragmento da narrativa gramaticalizada, que mostra um teor descritivo e uso abundante de advérbios e preposições, Oswald recria seu poema, desapropriando, na posse de sua fala de co-autor da Carta, o discurso torneado da retórica da crônica, que reflete o cerco insidioso na apropriação da cultura indígena. A essa estratégia de enredamento, feita pelo invasor, Oswald denomina “lábria”, referindo-se àquela retórica utilizada pelo mestre do artifício, Padre Vieira. Assim, na garimpagem que faz, o “torneio e circunlóquio”, próprios do discurso do invasor, são desautorizados pelo poeta pau-brasil, num texto de verbalização substantiva. Isso se nota na comparação entre o andamento de “ali andavam entre eles três ou quatro moças, bem moças e bem gentis” (idem, *ibidem*), que, reescrito sob a égide do antropófago, elimina as redundâncias e adereços num tom direto: “eram três ou quatro moças bem moças e bem gentis” (*ibidem*, 107-8). Nota-se no fragmento do poema que o adjetivo “novinhas”, qualificativo de “moças”, é substituído pela duplicação dos vocábulos “moças” e “bem”. Desse modo, as meninas da gare são, inequivocamente, “moças bem moças” e gentis “bem gentis”.

A descrição redundante do cronista, que apresenta os “cabelos muito pretos e compridos pelas costas”, recai no fato de que se são compridos, obviamente escorrem pelas costas. Semelhante aspecto ocorre com a descrição das “suas vergonhas, tão altas e tão cerradinhas e tão limpas das cabeleiras”, que reforça a exposição das vergonhas, pois, se facilitam a visão do cronista, é porque estão limpas da cabeleira e permitem ser vistas “cerradinhas”.

No poema, eliminado o artefato da redundância explicativa, a construção imagética das “índias-meninas” proporciona um avanço no tempo – pós-histórico – e no espaço – a gare. Esta, segundo Chamie (2002, p.242), é “símbolo claro do progresso técnico do homem que, segundo a proposta pau-brasil e antropofágica de Oswald, deve avivar e concentrar, em si, as virtudes primitivas (inocência, alegria e sensualidade) do selvagem que foi e do bárbaro tecnizado que poderá vir a ser”.

Visto por esse viés, o poema faz ocultar o discurso moralista da crônica para emergir uma atitude isenta de culpa. No texto protocolar, as comparações partem, primeiramente, do cronista e de seus amigos tripulantes, em direção às mulheres indígenas, mas, envolvem, em segundo plano, uma visão que as mulheres portuguesas teriam, se as olhassem também: “tão graciosa, que a muitas mulheres da nossa terra, vendo-lhes tais feições, fizera vergonha, por não terem a sua como ela” (Cortesão, 2003, p.100).

Infere-se, assim, que, aliadas à avaliação que as portuguesas fariam, duas leituras se depreendem: a de que as moças não se sentiam envergonhadas de serem olhadas e a de que o cronista e seus companheiros não tinham pudor por isso. Tais afirmações estariam inseridas no aspecto dúbio da culpa e do pecado, investidos pela cultura do invasor, diante da inocência e da pureza das mulheres indígenas. Seduzidos por esse quadro, olham sem remorso, uma vez que, na recente terra descoberta, a atitude não lhe seria obscena ou indiscreta.

A substituição de “cerradinhas” por “saradinhas”, num tom mais coloquial, transfigura a vergonha do texto protocolar em “saúde, vigor e frescor desinibidos, qualidades apropriadas ao alegre instinto pau-brasil” (Chamie, 2002, p. 243), que se vê expresso no último verso: “não tínhamos nenhuma vergonha”, desalojando o jogo culpa-vergonha da crônica. Desse modo, o poema atualiza o tempo mítico num momento do tempo histórico que a palavra “gare” suscita. Sem esse vocábulo, seria apenas um trecho adaptado, porém, sua inserção no título simboliza o espaço em que o bárbaro tecnizado viveria sua liberdade como homem, cenarizado nas meninas nuas, exibindo seu sexo sem culpa nem pecado, e em seus observadores, que também as olhariam isentos de moralismos.

Se, no primeiro poema, inicia-se a escavação em busca do tempo mítico; no quarto, por meio da gare, dá-se a conquista do tempo histórico, mediado pelo ritual da travessia do segundo e do terceiro poemas, que servem de *intermezzo*, tal qual o entrelaçamento das mãos de Diogo Dias com os indígenas. Como a estrada de ferro, a que a palavra “gare” remete seu significado primeiro, os quatro poemas, tomados aqui como referência, emblematizam um ciclo da história do Brasil, conforme as estações cósmicas, pelas quais o poeta pau-brasil percorreu, desembaraçando um discurso sinuoso e protocolar, imposto à nova terra, para denunciar o fim da velha vergonha do código patriarcal outorgado pelo invasor.

Poemas-referência

PERO VAZ CAMINHA

a descoberta

Seguimos nosso caminho por este mar de longo
Até a oitava da Paschoa
Topamos aves
E houvemos vista de terra

os selvagens

Mostraram-lhes uma galinha
Quase haviam medo della
E não queriam pôr a mão
E depois a tomaram como espantados

primeiro chá

Depois de dansarem
Diogo Dias
Fez o salto real

as meninas da gare

Eram três ou quatro moças bem moças e bem gentis
Com cabellos mui pretos pelas espadoas
E suas vergonhas tão altas e tão saradinhas
Que de nós as muito bem olharmos
Não tínhamos nenhuma vergonha (p.107-8)