



Oswald de Andrade, o poeta que fotografava com palavras¹

Fábio d'Abadia de SOUSA²

RESUMO

As possíveis semelhanças entre a poesia e a fotografia é o que analisamos neste trabalho. A partir da obra do modernista Oswald de Andrade, discutimos alguns elementos de aproximação entre a visualidade fotográfica e a imagem poética. Defendemos que parte da poesia oswaldiana - na qual predomina uma linguagem clara, direta, simples, sem adornos e que apresenta uma visualidade explícita - passa a impressão de que o poeta coloca na frente do leitor pessoas, objetos e situações de uma maneira que se assemelha ao ofício do fotógrafo.

PALAVRAS-CHAVE: Poesia; modernismo; fotografia.

Uma poesia preocupada principalmente em mostrar um instante qualquer de vida sob a contemplação do olhar do poeta. A ânsia pela apreensão da eternidade contida em uma fração de vida. Essas são algumas das características que permitem que possamos analisar comparativamente a poesia do modernista Oswald de Andrade (1890-1945) com a fotografia. Em muitos de seus poemas, Oswald passa a impressão de estar diante de uma cena e de tentar apreendê-la em toda a sua plenitude.

E esta idéia da elaboração de uma cena é uma das principais características que permitem que possamos associar uma parte considerável da poética oswaldiana à fotografia. Em alguns poemas integrantes da obra *Pau Brasil* (de 1925), por exemplo, Oswald de Andrade apresenta certos aspectos que permitem que identifiquemos em parte de sua produção poética o que denominamos poemas de estilo fotográfico. *Pau Brasil* é uma obra composta por poemas maiores (macropoemas) como *São Martinho*, *RPI*, *Carnaval* entre outros, que são subdivididos em partes menores que se assemelham a micropoemas. Cada uma das partes que estrutura os poemas maiores passa a impressão de que o autor apresenta ao leitor cenas que lembram fotografias. Cada cena guarda certa independência temática em relação à outra, o que passa a sensação de que estamos diante de uma seqüência de fotografias, reunidas tematicamente em um álbum.

¹ Trabalho apresentado no DT 8 – Estudos Interdisciplinares do XI Congresso de Ciências da Comunicação na Região Norte realizado de 17 a 19 de maio de 2012.

² É jornalista com doutorado em Letras e Linguística pela Universidade Federal de Goiás e professor adjunto no curso de Comunicação Social - habilitação Jornalismo da Universidade Federal do Tocantins (UFT), e-mail: dabadia@uft.edu.br



Cada micropoema seria um instante (um instantâneo) de uma história maior, o macropoema. De fragmento em fragmento, o poeta “mostra” uma complexa realidade.

Escolhemos alguns exemplos que acreditamos ilustrar esta hipótese que levantamos, como o poema *paisagem* (talvez seja importante ressaltar que todos os nomes de poemas nesta obra são escritos com iniciais minúsculas e que em *Pau Brasil* há outros dois poemas chamados *paisagem*), integrante do trecho ou macropoema chamado *São Martinho*, que reproduzimos a seguir:

O cafezal é um mar alinhavado
Na aflição humorística dos passarinhos
Nuvens constroem cidades nos horizontes dos corredores
E o fazendeiro olha os seus 800.000 pés coroados
(ANDRADE, 2003, p. 132)

O poeta apresenta uma cena de uma paisagem rural, um enorme cafezal que se assemelha a “um mar alinhavado”. No laconismo da narrativa em que predomina a descrição, Oswald parece chamar a atenção do leitor: veja isto, veja aquilo. No primeiro plano da imagem construída pelo poeta está um fazendeiro que “olha os seus 800.000 pés coroados”. O poeta parece colocar uma realidade externa para que o leitor/espectador penetre-a e construa as suas impressões sobre a cena apresentada.

De forma semelhante, em *bengaló*, poema que faz de *Postes da Light*, Oswald também apresenta um poema como se estivesse a passear com uma câmera na mão e a tirar várias fotografias:

Bicos elásticos sob o jérsei
Um maxixe escorrega dos dedos morenos
De Gilberta
Janela
Sotas e ases desertaram o céu das estrelas de rodagem
O piano Fox-trota
Domingaliza
Um galo canta no território do terreiro
A campainha telefona
Cretones
O cinema dos negócios
Planos de comprar um forde
O piano Fox-trota
Janela
Bondes
(ANDRADE, 2003, p. 172)

O poeta parte da descrição de cenas a respeito das quais manifesta uma aparente objetividade diante do que mostra, mas que revela alguns aspectos da sua subjetividade. Imagens do exterior, como “Bicos elásticos sob o jérsei” (provavelmente os seios de



uma moça), “O piano Fox-trota”, “A campainha telefona”, “Cretones”, “Janela”, “Bondes” se mesclam à interioridade do poeta, com o no verso “Planos de comprar um forde”. Assim como na fotografia, a subjetividade é atingida a partir de uma cena exterior. Neste poema, a repetida referência à “Janela” sugere uma espécie de moldura da qual o olhar do poeta entra e sai e que é ao mesmo tempo limite e ampliação para a sua visão. Através da janela, a intimidade do mundo da casa onde “Um maxixe escorrega dos dedos morenos/De Gilberta” se conecta à vastidão do mundo exterior/interior onde “Sotas e ases desertaram o céu das estrelas de rodagem”.

Em *Poemas da colonização*, outro macropoema integrante de *Pau Brasil*, Oswald tem um poema chamado exatamente “cena”, que reproduzimos a seguir:

O canivete voou
E o negro comprado na cadeia
Estatelou de costas
E bateu com a cabeça na pedra
(ANDRADE, 2003, p. 125)

Em “cena”, o poeta descreve de maneira lacônica a sua visão de uma situação de violência que envolve um canivete e um homem negro que, ao cair no chão, bate com a cabeça em uma pedra. Assim como um fotojornalista atento, o poeta “capta” a dramaticidade do que observa em uma situação do cotidiano.

Em *Poemas da Colonização*, outro trecho de *Pau Brasil*, o poeta comporta-se como um observador de cenas imaginárias do cotidiano colonial do Brasil. Através destas cenas, ele revela aspectos da formação do País. O poeta age como um fotógrafo documentarista que sai pela rua a registrar a vida das pessoas e que parece contar uma história que o oficialismo ignorou. Conforme explica Campos (1983, p.93), em *Pau Brasil* são apresentados recortes e montagens da linguagem dos nossos cronistas, mas aí com um propósito bem diverso: “o de mostrar-lhe o sabor e a espontaneidade, restituídos à sensibilidade moderna em *flashes*, em tomadas isoladas, não imitativas, mas criativas” (CAMPOS, 1983, p. 93).

Além da técnica da apresentação de cenas, outro aspecto que acreditamos que possibilita que relacionemos a literatura oswaldiana com a fotografia refere-se à captura do instante. Nestas cenas que nos apresenta em seus poemas, Oswald permite que possamos perceber uma tentativa de apreensão da essência de instantes da vida em toda a sua plenitude, exatamente como eles se apresentam na realidade diante de nossos olhos. Em *hípica*, micropoema integrante do trecho chamado de *Postes da Light*, que transcrevemos a seguir, pode-se apontar esta situação:



Saltos records
Cavalos da Penha
Correm jóqueis de Higienópolis
Os magnatas
As meninas
E a orquestra toca
Chá
Na sala de cocktails
(ANDRADE, 2003, p. 173)

Neste poema, Oswald mostra um momento qualquer na vida dos frequentadores do Jóquei Clube. As suas cenas nos apresentam uma descrição dos principais elementos constitutivos deste lazer de ricos: “Saltos records/Cavalos da Penha”, “Os magnatas/As meninas”, “Chá”. O poeta apresenta imagens objetivas, espécies de fotografias, de instantes da vida dos abastados. Pelos elementos mostrados, é possível perceber talvez uma certa denúncia em relação à frivolidade e à ostentação dos aristocratas brasileiros da época. No entanto, o poema-fotográfico de Oswald parece, em vários trechos, buscar a sempre inatingível objetividade do fotojornalista. Com alguma interferência de sua subjetividade aqui e ali, o poeta demonstra querer que o leitor “veja” o que lhe é apresentado e que ele tire as suas próprias conclusões. Aliás, Oswald, através do seu poema-fotográfico, eleva o leitor à posição de espectador. O instante foi capturado. As cenas foram mostradas. A crítica social, às vezes sutil ou não, é feita com uma aparente isenção. No entanto, de um crítico mordaz das mazelas brasileiras - como foi Oswald de Andrade - é impossível esperar muita objetividade e imparcialidade.

O que denominamos de poemas-fotográficos, devido à sua concisão, autores, como Haroldo de Campos, apelidaram de poema-minuto ou poema-comprimido. A denominação “poema-fotográfico” não parece tão indevida se refletirmos sobre a relação de Oswald de Andrade com a fotografia. No “*Manifesto da Poesia Pau-Brasil*”, por exemplo, publicado em 18 de março de 1924, no jornal *Correio da Manhã*, em que o escritor condena a linguagem poética apoiada no “gabinetismo” e na “prática culta da vida”, e que defende, por outro lado, uma poesia “com equilíbrio geométrico”, “acabamento técnico” e com uma “nova perspectiva”, a fotografia aparece claramente como uma das inspirações para as mudanças que propõe, conforme demonstram os seguintes trechos do referido manifesto:

Houve um fenômeno de democratização estética nas cinco partes sábias do mundo. [...] Apareceu a máquina fotográfica. E com todas as prerrogativas

do cabelo grande, da caspa e da misteriosa genialidade de olho virado – o artista fotógrafo.

[...] E as novas formas da indústria, da viação, da aviação. Postes. Gasômetro. Rails. Laboratórios e oficinas técnicas. Vozes e tics de fios e ondas e fulgurações. Estrelas familiarizadas como negativos fotográficos. (ANDRADE, 1990, p. 42 e 44).

Neste trecho do manifesto, o poeta parece comemorar a liberdade proporcionada pelo surgimento da máquina fotográfica, que permitiria um novo tipo de artista, mais livres das convenções sociais. Se a fotografia é capaz de trazer para o mundo das artes situações de maior liberdade, a poesia com inspiração fotográfica seria, então, aquela que aplaudiria inclusive o erro. “A língua sem arcaísmos, sem erudição. Natural e neológica. A contribuição milionária de todos os erros. Como falamos. Como somos” (ANDRADE, 1990, p. 42). É principalmente nesta intenção de nos mostrar “como somos”, assim como geralmente faz uma fotografia, que talvez esteja uma das pontes de ligação entre a poesia oswaldiana e a imagem técnica. A fotografia tem o poder de fazer com que possamos enxergar melhor uma situação que vemos todos os dias, mas a respeito da qual não refletimos a respeito.

No poema “*fotógrafo ambulante*”, Oswald de Andrade deixa transparecer que acreditava que a fotografia seria uma espécie de poesia massificada, oferecida “às dúzias”, conforme comprova o trecho que transcrevemos abaixo:

Fixador de corações
Debaixo de blusas
Álbum de dedicatórias
Marquereau

Tua objetiva pisca-pisca
Namora
Os sorrisos contidos
És a glória

Oferenda de poesia às dúzias
Tripeça dos logradouros públicos
Bicho debaixo da árvore
Canhão silencioso do sol.
(ANDRADE, 2003, p. 161)

Neste poema, Oswald ressalta a capacidade massificadora da fotografia, capaz de oferecer a “poesia às dúzias”. Esta expressão permite que possamos inferir que autor de *Pau Brasil* também vê na fotografia uma forma de poesia. Além de comparar o



fotógrafo a um poeta, Oswald mostra, neste poema, uma estrutura de apresentação da realidade que acreditamos aproximar-se da verdadeira natureza da fotografia, que seria proporcionar uma releitura daquilo que se vê. Em o “*fotógrafo ambulante*”, percebe-se uma duplicidade imagética. Além de exibir uma visualidade semelhante a que se obtém com a fotografia, a linguagem do poeta também mostra a emoção diante do trabalho do fotógrafo, conforme podemos perceber nos versos em que chama o fotógrafo de “Fixador de corações/ Debaixo de blusas”. Uma outra referência explícita ao trabalho do fotógrafo é feita por Oswald no poema “*sol*”, integrante de RPI, que reproduzimos a seguir:

Uma vez fui a Guará
A Guaratinguetá
E agora
Nesta hora de minha vida
Tenho uma vontade vadia
Como um fotógrafo
(ANDRADE, 2003, p. 142)

Esta “vontade vadia/Como um fotógrafo” pode ser interpretada talvez como um desejo do poeta de sair por aí a fotografar pessoas e coisas. Se o poeta anseia pela vida errante de fotógrafo é talvez pela possibilidade de conhecimento de outros mundos e outras vidas que a fotografia oferece, tudo isso sem talvez abrir mão da liberdade e sem muito comprometimento. A fotografia também oferece uma espécie de vislumbre de eternidade às pessoas ao fixar instantes de suas vidas. O que ela capta fica aparentemente imortalizado. Isso faz do poeta talvez uma espécie de mago, um bruxo que usa sua câmera para oferecer porções de imortalidade. Mesmo que essa imortalidade tenha talvez apenas a duração de um clique do disparo do obturador.

Ao compararmos o poema “*sol*” com o verso “Canhão silencioso do sol”, do poema *fotógrafo ambulante*, podemos deduzir que o poeta utiliza a palavra “sol” como um sinônimo do *flash* da câmera fotográfica. Isso reforça, talvez, o nosso pensamento em relação à grande valorização que o poeta concede à fotografia. O disparo do *flash* criaria uma espécie de sol instantâneo, capaz de iluminar instantes de eternidade. O poeta talvez invejasse o fotógrafo por algum desses motivos que enumeramos. E compensou isso, quem sabe, fazendo poemas que se aproximam de instantâneos iluminados pela luz do sol.

No poema a seguir, “*guararapes*”, que também faz parte do trecho de Pau Brasil chamado RPI, a idéia da observação de uma cena também é possível de ser apontada:



Japoneses
Turcos
Miguéis
Os hotéis parecem roupas alugadas
Negros como num compêndio de história pátria
Mas que sujeito loiro
(ANDRADE, 2003, p. 142)

Aqui o olhar do poeta observa os tipos humanos de um lugar qualquer, possivelmente uma cidade brasileira com uma população cosmopolita. Há “Japoneses”, “Turcos” e “Miguéis”. Os “Miguéis” (plural do nome próprio Miguel) seriam, talvez, os elementos humanos de descendência portuguesa. No verso “Negros como num compêndio de história pátria”, a idéia da enumeração de imagens também pode ser a uma seqüência de fotografias. De repente, o olhar do poeta parece se deter em um elemento específico da cena: “Mas que sujeito loiro”. As diversas etnias que formam o povo brasileiro compõem a cena da admiração do poeta.

Às vezes, no momento em que vai disparar o obturador de sua câmera, o fotógrafo é surpreendido por um elemento estranho que invade ou o fundo ou a primeiro plano da sua imagem. É mais ou menos esta situação que mostra o seguinte poema, *Anhangabaú*:

Sentados num banco da América folhuda
O cow-boy e a menina
Mas um sujeito de meias brancas
Passa depressa
No Viaduto de ferro
(ANDRADE, 2003, p. 115)

A comparação deste poema com uma fotografia é quase inevitável. Um fotógrafo nem sempre consegue impedir o surgimento de elementos estranhos em suas imagens, mas num poema uma situação semelhante não precisaria acontecer. No entanto, o poeta age como se estivesse sujeito às mesmas leis naturais às quais o fotógrafo é submetido. O poeta sugere ter um controle sobre o seu campo de visão semelhante ao que ocorre com um fotógrafo, que às vezes tem a sua imagem “prejudicada” por algo surpreendente.

A conjunção adversativa “mas” permite que levantemos a hipótese de um certo descontentamento ou surpresa em relação ao “sujeito de meias brancas” que “passa depressa” e que parece, de certa maneira, ofuscar contemplação do poeta em relação ao *cowboy* e a menina. O poeta poderia, quem sabe, simplesmente desconsiderar a



passagem rápida do “sujeito de meias brancas” e cortá-lo de seu poema. Contudo, ele não faz isso e opta por apresentar o poema assim como ocorreria numa situação real enfrentada por um fotógrafo. Isso fornece elementos para que conjeturemos que o que interessaria ao poeta é passar a sensação da apreensão de determinado instante, com todas as suas conseqüências, assim como ocorre com fotógrafo. Esta hipótese da apreensão do instante fica mais reforçada quando analisamos que o “sujeito de meias brancas” passa depressa, e mesmo assim a sua presença é registrada. O “sujeito de meias brancas” passou exatamente no momento em que obturador disparou. O instante foi captado em sua plenitude. A apreensão do instante parece ser uma obsessão do poeta, conforme podemos observar no micro-poema *O fera*, que transcrevemos a seguir:

Ei-lo sentado num banco de pedra
Pálido e polido
Como a Cleópatra dos sonetos
Espera as pequenas ingênuas
Que passam de braços
De bruços
Já se esqueceu do retrato na Polícia
Tem consciência tranqüila
Dum legislador
(ANDRADE, 2003, p. 116)

O poeta parece captar o estado de espírito do foragido da Justiça no instante em que o vê sentado num “banco de pedra”. O homem observa possíveis vítimas para seus golpes, “as pequenas ingênuas” que passam. O que parece intrigar o poeta é “consciência tranqüila” do foragido, que tem inclusive “retrato na Polícia”. No instante captado pelo poeta, o foragido tem a consciência tranqüila, e isso é o que parece importar.

Ao referir-se especificamente ao poema *longo da linha*, integrante do macropoema *Roteiro das Minas*, que transcrevemos abaixo, Campos ressalta que há casos na poesia de Oswald de Andrade em que o importa é “chamar a atenção para a geometria sucinta, a objetividade câmera-na-mão de uma composição” (CAMPOS, 2003, p. 53). Este é outro aspecto que permite uma relação de semelhança entre a poesia oswaldiana e a fotografia.

Coqueiros
Aos dois
Aos três
Aos grupos
Altos
Baixos
(ANDRADE, 2003, p. 184)



Apesar da “objetividade câmera-na-mão” deste poema, a visualidade na poesia oswaldiana, conforme nos chama a atenção Campos (2003) ao se referir à estrutura de *Pau Brasil*, não é apenas uma questão de tentativa de alcance da imagem visual simplesmente, mas a busca pela reflexão que determinada cena pode proporcionar. A partir do que se vê, busca-se a compreensão daquilo que não é mostrado.

A poesia, segundo afirma o próprio Oswald (1990, p. 41), no *Manifesto da Poesia Pau-Brasil*, existe nos fatos. “Os casebres de açafrão e de ocre nos verdes da Favela, sob o azul cabralino, são fatos estéticos”. A linguagem para expressar este tipo de poesia seria, então, a que parte de uma realidade concreta, o fato, para as impressões que ele provoca. O micro-poema “*são joão del rey*”, integrante do trecho de *Pau Brasil, Roteiro das Minas*, que reproduzimos a seguir, é um exemplo de utilização desta linguagem que denominamos fotográfica e que se apresenta com dupla possibilidade imagética, ou seja, aquela que mostra a realidade e ao mesmo tempo faz uma reflexão sobre o que se vê:

bananeiras
O sol
O cansaço da ilusão
Igrejas
O ouro na serra de pedra
A decadência
(ANDRADE, 2003, p. 180)

Neste poema, principalmente no verso “/O cansaço da ilusão/”, fica claro esta contaminação da subjetividade do poeta através da análise de realidade visual explícita e aparentemente objetiva, presente nos outros versos que lembram uma série de fotografias. Mas a fusão entre o que se vê o que se sente pode ser percebida com mais radicalidade em outros poemas de Oswald, como no poema “*black-out*”, do livro *O santeiro do Mangue e outros poemas* (1991), cujo trecho transcrevemos a seguir. Neste poema, as emoções do poeta filtram a realidade e a jorram com toques de uma interpretação surrealista. Para se compreendida, a realidade apoia-se na “não-realidade”, no absurdo:

Girafas tripulantes
Em pára-quedas
A mão do jaburu
Roda a mulher que chora



O leão dá trezentos mil rugidos
Por minuto
O tigre não é mais fera
Nem borboletas
Nem açucenas
A carne apenas
Das anêmonas
Na espingarda
Do peixe espada
Transcontinental ictiossauro
Lambe o mar Voa, revoa
A moça enastra
Enforca, empala
À espera eterna
Do Natal
(ANDRADE, 1991, p. 62)

Assim como cada fotografia é interpretada de um modo único por cada um que a vê, neste poema, a realidade exterior penetra na alma do poema e passa por uma transformação que a torna talvez mais densa e enigmática. A realidade penetra os olhos do poeta e flui em palavras que transmitem uma nova realidade, apoiada naquilo que Friedrich (1991) denomina metáforas absolutas (como, por exemplo, nos versos “Girafas tripulantes / Em pára-quedas” e “Na espingarda/ Do peixe espada”). Se a realidade sofre uma modificação ao atravessar a lente do fotógrafo, o olhar do poeta também capta no real os elementos de subjetividade que o transformam em surrealismo. Assim como James Joyce, que desconstrói a realidade para melhor apresentá-la, Oswald de Andrade também se vale deste recurso.

De acordo com Sontag (2004, p. 67), a fotografia é a única arte nativamente surreal e que traz em sua essência uma enorme capacidade de exercitar o modo surrealista de olhar. “O surrealismo se situa no coração da atividade fotográfica, ou seja, na própria criação de um mundo em duplicata, de uma realidade de segundo grau, mais rigorosa e mais dramática do que aquela percebida pela visão natural”.

Mas a busca da compreensão de realidade através do surrealismo não é regra na poesia oswaldiana em que é possível uma relação com a fotografia. São nos poemas, diríamos mais “conservadores” (se é que este termo pode ser aplicado a Oswald de Andrade) que a relação da sua literatura com a fotografia fica mais evidente.

Entre as exceções ao estilo de poema como pouquíssimos versos está o poema *recife* (de *Pau Brasil*), que integra o macro-poema *Loyde Brasileiro* e que é composto de cinco estrofes, das quais transcrevemos a seguir as três últimas:



Chaminés
Palmares do cais
Perpendiculares aos hangars
E às broas negras d'óleo
Baluartes do progresso
Para render
Os velhos fortes
Carcomidos
Pelos institutos históricos

Ruas imperiais
Palmeiras imperiais
Pontes imperiais
As tuas moradias
Vestidas de azul e amarelo
Não contradizem
Os prazeres civilizados
Da Rua Nova
Nos teus paralelepípedos
Os melhores do mundo
Os automóveis
Do Novo Mundo
Cortam as pontes ancestrais
Do Capibaribe

Desenvoltura
Concreto sinuoso
Que liga o arranha-céu
À bênção das tuas igrejas
Velhas
De abençoar
A gente corajosa
De Pernambuco
(ANDRADE, 2003, p. 198)

Apesar de ser um poema mais longo, a técnica da apresentação de cenas, como se o autor estivesse a mostrar fotografias, é o que também prevalece em “*recife*”. “Ruas imperiais/Palmeiras imperiais, Pontes imperiais”. Ao longo das cenas que apresenta, o poeta faz questão de revelar também as suas impressões diante do que vê/mostra. A cidade e o povo que resistiram às tentativas de colonização pelos holandeses são enaltecidos pelo poeta: “Na paisagem guerreira/Os coqueiros se empenacham/Como guerreiros em festa”. Uma das características de “*recife*” e que também é extensiva aos outros poemas de *Pau Brasil* é a economia que o poeta faz de palavras. São raros os versos em o poeta utiliza mais de três vocábulos. Este laconismo é um dos elementos que acreditamos que contribuem para que possamos apontar na poesia de Oswald de Andrade um “estilo fotográfico”.



Um outro exemplo desta “economia” que o poeta faz de palavras também pode ser percebido no micropoema “*viveiro*”, que transcrevemos a seguir e no qual o autor comenta a diferença de tamanho que pessoas, animais e objetos assumem conforme o “plano” em que são mostradas. A palavra “plano” aqui é bastante sugestiva quanto a uma intenção fotográfica do poema:

Bananeiras monumentais
Mas no primeiro plano
O cachorro é maior que a menina
Cor de ouro fosco
As casas do vale
São habitadas pela passarada matinal
Que grita de longe
Junto à Capela
Há um pintor
Marcolino de Santa Luzia
(ANDRADE, 2003, 187)

O poema “*viveiro*” faz parte do trecho de *Pau Brasil* chamado de *Roteiro das Minas*, em que o autor apresenta uma série de “foto-poemas” em que mostra ao leitor as diversas peculiaridades do interior mineiro. Aqui também a impressão que se tem é que se está diante de uma seqüência de fotografias. A plasticidade da poesia do autor de *Pau Brasil* é tema de comentário de Campos (2003, p. 50), que se vale das palavras de João Cabral de Melo Neto utilizadas em referência à produção poética de Murilo Mendes, para lembrar que “a poesia oswaldiana inclinava-se naturalmente à ‘dar precedência à imagem sobre a mensagem, ao plástico sobre o discursivo’”. E esta é outra característica importante que acreditamos que evidencia uma possível intenção fotográfica por trás da poesia oswaldiana.

Oswald de Andrade foi um dos mais revolucionários intelectuais brasileiros. Em 2012, quando se completam 90 anos da Semana de Arte Moderna, o seu nome ainda é sinônimo de vanguarda e ainda o será por muitas décadas vindouras. Ao chamarmos a atenção para o estilo fotográfico de seus poemas - exatamente num momento em que a fotografia se massificou completamente por meio das câmeras digitais, telefones celulares, *tablets* e a sua divulgação nos meios impressos e digitais hoje disponíveis – estamos certamente a refletir sobre a fascinação que a imagem fotográfica e a imagem poética exercem sobre a imaginação e a memória humanas.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Oswald de. *O santeiro do Mangue e outros poemas*. São Paulo: Globo, 1991.



-----. *Pau Brasil*. 2^a ed. São Paulo: Globo, 2003.

-----. Manifesto da Poesia Pau-Brasil. In: *A utopia Antropofágica*. São Paulo: Globo, 1990, p.41-45.

CAMPOS, Haroldo. Uma poética da radicalidade. In: ANDRADE, Oswald de. *Pau Brasil*. 2^a ed. São Paulo: Globo, 2003.

FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna (da metade do século XIX a meados do século XX)*. Trad. Marise M. Curioni e Dora F. da Silva. 2^a ed. São Paulo: Editora Duas Cidades. 1991.

SONTAG, Susan. *Sobre fotografia*. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.