UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LITERATURA BRASILEIRA

O sujeito do *Pau-Brasil*

São Paulo, Minas Gerais e a enunciação na poética oswaldiana

Paula Albiero Marconi de Lima

São Paulo
2015

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LITERATURA BRASILEIRA

O sujeito do *Pau-Brasil*:

São Paulo, Minas Gerais e a enunciação na poética oswaldiana

Paula Albiero Marconi de Lima

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Letras

Orientadora: Profª. Dra. Simone Rossinetti Rufinoni

De acordo: ___/___/___

Assinatura da orientadora: _____

São Paulo

2015

Lima, Paula A. M. de. **O sujeito do *Pau-Brasil*:** São Paulo, Minas Gerais e a enunciação na poética oswaldiana. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Letras

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

[...]
Congonhas descora sob o pálio
Das procissões de Minas

A verdura no azul klaxon
Cortada
Sobre a poeira vermelha

Arranha-céus
Fordes
Viadutos
Um cheiro de café
No silêncio emoldurado

Oswald de Andrade

Agradecimentos

A Simone Rossinetti Rufinoni, pela orientação atenciosa e rigorosa, e pela disponibilidade, especialmente nos momentos mais difíceis do final.

Aos professores Priscila Figueiredo e Augusto Massi, que participaram da banca de qualificação, pelas arguições que ajudaram no direcionamento final do trabalho.

A Graça e Jose Antonio, meus pais, por todo amor, apoio, paciência e mimos possíveis.

A Juli, companheira de todos os momentos, por estar sempre comigo.

A Mônica, por me dar a ideia de começar tudo isto.

A Thais, pela revisão final do trabalho e pela revisão frequente da vida.

A Mari, Mell e Rita, por acompanhar os bons e os maus momentos destes quase quatro anos. A Mell e Rita, pela interlocução acadêmica.

Ao Erick, por tudo, porque sim.

Resumo

Este trabalho apresenta um estudo sobre o eu lírico oculto de uma seleção de poemas de *Pau-Brasil*, de Oswald de Andrade, sobre São Paulo e Minas Gerais. As análises tentam mostrar como a despersonalização e a extrema objetividade dos poemas se inserem em uma discussão acerca da perda do eu na lírica moderna europeia e como essa operação foi apreendida pela estética pau-brasil, dentro do contexto de busca de uma identidade nacional encampada pelo Modernismo brasileiro. Ao mesmo tempo, as análises evidenciam a tentativa de elaboração mítica de São Paulo e Minas por meio desse sujeito oculto, que engendra objetivamente as paisagens paulista e mineira dos poemas. Percebe-se que o sujeito se denuncia segundo intensidades variadas de acordo com o grau de dificuldade de formulação do mito e que essa complexidade está relacionada aos momentos históricos das duas regiões: o auge do café e a decadência do ouro.

Palavras-chave: poesia moderna brasileira, Modernismo, sujeito, objetividade, mito, impessoalidade, Oswald de Andrade

Abstract

The self of *Pau-Brasil*: São Paulo and Minas Gerais in the poetics of Oswald de Andrade.

The present work is a research into the elliptical subject of selected poems regarding São Paulo and Minas Gerais, from the book *Pau-Brasil*, by Oswald de Andrade. The analysis attempts to demonstrate how the poems' absence of subjectiveness and acute objectiveness inserts itself into the debate concerning the impersonality in the modern European poetry. It also studies how this procedure is apprehended by the pau-brasil aesthetic, taking into account Brazilian Modernism's search of a national identity. Simultaneously, the study verifies the absent self's effort to elaborate São Paulo's and Minas' landscapes in the poems as myths. The subject reveals itself in a nuanced fashion that varies according to the difficulty that involves the myth creation, and the referred complexity refers to the historic moments of both regions in the 1920s: the increasing in the coffee exportation and the decadence of the gold mining.

Keywords: modern Brazilian poetry, Brazilian Modernism, subject, self, objectiveness, impersonality, myth, Oswald de Andrade

Sumário

Introdução 8

1. A problemática da enunciação na poesia oswaldiana: *Pau-Brasil* 11
    1.1. A poesia que existe nos fatos: pau-brasil e Modernismo 11
    1.2. A abolição da República Velha das Letras 14
    1.3. O movimento pau-brasil 18
    1.4. De Paris a Minas 21
    1.5. Tupy or not tupy: a objetividade em primeiro plano 24
    1.6. Fortuna crítica 28
2. A enunciação de um mito moderno para o progresso de São Paulo: "A cidade sem mitos" 34
    2.1. Do algodão ao café 35
    2.2. Fazendeiros cosmopolitas 38
    2.3. O *flâneur* na metrópole tropical 47
    2.4. Mito burguês na antilírica de *Pau-Brasil* 62
    2.5. O retorno do eu: "Glorioso destino do café" 69
        a. A subjetividade e o café: ocultamento e revelação 74
        b. O narrador e o café: *Marco zero* 77
3. A problemática da enunciação na prosa oswaldiana: *Memórias sentimentais de João Miramar* e *Um homem sem profissão* 80
    3.1. Da notação mais poética na juventude à idade adulta mais objetiva: *Memórias sentimentais* 81
    3.2. A notação mais organizada da juventude se rende à poesia na vida adulta: *Um homem sem profissão* 86
    3.3. Ficção, memória e poesia: confluências 88
        a. Cosmopolitismo e provincianismo na cidade 89
        b. Cosmopolitismo e provincianismo na fazenda 99
4. A enunciação de um mito moderno para o passado colonial: "Roteiro das Minas" 107
    4.1. A caravana modernista e o pau-brasil 108
    4.2. A dessubjetivação tomada por humores oscilantes 111
    4.3. Semana Santa 112
    4.4. Ruínas e arte barroca 136

Considerações finais 152

Bibliografia 155

Introdução

Este trabalho teve início com um estudo sobre os poemas de "Roteiro das Minas", de *Pau-Brasil*, como representativos da construção de um mito brasileiro e da busca pela identidade nacional que marcaram o primeiro Modernismo. Logo os poemas sobre São Paulo se revelaram fundamentais para o entendimento desse processo e se juntaram ao *corpus*. Além do mais, a ordem em que aparecem no livro – São Paulo antes de Minas – apreende esteticamente o movimento que se deu de fato nos anos 1920 com a caravana paulista para Minas e que, por sua vez, se arvorava, de certa maneira, como reedição da expansão bandeirante do século XVII.

Segundo esse nexo, tudo nesse movimento de redescoberta do Brasil estava envolto pelo programa modernista e, ao mesmo tempo, ajudava a criá-lo: os paulistas, no auge da cafeicultura e já atualizados a respeito da vanguarda europeia – que, na figura de Blaise Cendrars, os acompanhava na viagem –, buscavam material e origens nacionais e primitivos nos séculos XVII e XVIII, quando do descobrimento do ouro. Este "ouro", naqueles anos 1920, acaba por ser a cultura barroca mineira, com suas festas, sua arquitetura e sua arte coloniais.

Os escritores, sentindo-se meio bandeirantes da modernidade a redescobrir esse tesouro esquecido, iam, cheios de intenções vanguardeiras, de São Paulo, aquela recém-metrópole industrial, da velocidade, dos carros, onde o sonho cafeeiro prometia tudo – como um dia havia feito o ouro das Minas. Encontraram o passado: o festejo da Semana Santa e a arquitetura barroca perseverando a despeito do que acontecera desde a colônia. Tudo meio preservado, porque abandonado e esquecido; tudo meio arruinado, porque abandonado e esquecido.

Os poemas sobre São Paulo revelaram a tentativa de compor um mito brasileiro presente e virtualmente futuro, como se o negócio do café, baseado na agricultura latifundiária, comportasse todas as possibilidades de desenvolvimento tecnicista. A mistura, como se sabe, comporta algumas das ambiguidades fundadoras tanto do Modernismo como do movimento pau-brasil: primitivismo e cosmopolitismo, nacionalismo e internacionalismo. Os poemas sobre Minas comporiam, dentro das possibilidades, um mito moderno para nosso passado colonial, que seria viabilizado especificamente pela valorização da arte barroca de Aleijadinho.

No entanto, ao longo da análise a respeito da formação mítica dessas localidades no livro, tornou-se mais palpável a presença de um eu lírico que elaborava objetivamente as paisagens paulista e mineira que compõem os poemas. Tais paisagens se constroem, a princípio, como se

narrassem a si próprias, expondo, em geral, uma concretude que, ambiguamente, parece um tanto impenetrável. Os poemas seriam como "mônadas", encerrados em si próprios. A análise deles em conjunto, quase de maneira sequencial, evidenciou que a objetividade disfarçava a voz que a elencava, de sujeito contido, pouco adjetivador, elíptico.

Durante a reflexão a respeito da natureza desse sujeito poético aparentemente simples, discreto, pouco vistoso, propositalmente localizado em segundo plano em detrimento de sua matéria, chamou muita atenção o contraste em relação à natureza do sujeito empírico. Foi a respeito dele, Oswald de Andrade, que Antonio Candido observou:

> a sua elaboração pelo público manifesta o que o mundo burguês de uma cidade provinciana enxergava de perigoso e negativo para os seus valores artísticos e sociais. Ele escandalizava pelo fato de existir, porque a sua personalidade excepcionalmente poderosa atulhava o meio com a simples presença. Conheci muito senhor bem posto que se irritava só de vê-lo, como se andando pela rua Barão de Itapetininga ele pusesse em risco a normalidade dos negócios ou o decoro do finado chá-das-cinco.[1]

Em consonância com o tipo de reação causada por essa personalidade que bagunçava os bons costumes de São Paulo, Vinicius Dantas nota, a respeito do burburinho gerado pela publicação do manifesto e do livro:

> Lançado o manifesto, a poesia prometida aguçava a curiosidade: temia-se mesmo, é a palavra, pelas conseqüências daquelas idéias, no que aquilo poderia dar. Todos queriam conhecer o alcance de suas teses (?) e divisar as reais intenções delas. Por isso não causa espanto que *ab ovo* o livro fosse discutido: a simples divulgação de amostras da poesia em jornais ou periódicos, as atitudes chocantes e declarações do "homem do pau-brasil" e seguidores, as polêmicas com os barões do modernismo acadêmico, deram origem a uma espécie de reação em cadeia de interesse e instigação poderosa antes mesmo do aparecimento do livro.[2]

Esse tipo de bulício parecia estar mais relacionado, em questão de conteúdo e expressão, ao personagem João Miramar. Assim, mostrou-se bastante pertinente ao estudo do sujeito esmaecido dos poemas paulistas e mineiros de *Pau-Brasil* sua comparação com o narrador do

---

[1] Antonio Candido. "Digressão sentimental sobre Oswald de Andrade". In: *Vários escritos*. Rio de Janeiro; São Paulo: Ouro sobre Azul; Duas Cidades, 2004. p. 48.
[2] Vinicius Dantas. "Oswald de Andrade e a poesia". In: *Novos Estudos Cebrap*, n. 30, jul. 1991. p. 196.

romance, lançado um ano antes do livro de poesia, em 1924. Trata-se de duas obras contemporâneas que, afinal, estilizam experiências afins, quando não muito semelhantes, segundo abordagens bastante diferentes, até opostas.

Como em Miramar "Oswald engendra elementos autobiográficos pelo duplo ficcional que oculta um pseudônimo bastante usado pelo autor, e que na obra ganha vida própria amoldando-se à construção o personagem memorialista",[3] lançou-se mão do narrador da autobiografia *Um homem sem profissão* para compor a comparação. O livro dos anos 1950 apresenta ainda outra forma de enunciação para essas mesmas experiências, assim como o poema "Glorioso destino do café", de 1944, também analisado.

Esse percurso analítico levou à compreensão de que o sujeito de *Pau-Brasil*, apesar de contido e oculto sob a matéria brasileira enunciada de forma objetiva, se deixa perceber por meio dessa mesma matéria, que denuncia índices de um ponto de vista. Assim, ainda que pareça ausente a princípio, o eu lírico se revela por meio da paisagem que retrata, revelando oscilações de humor.

Verificou-se que tais variações de estado de espírito são mais sutis nos poemas paulistas e mais acentuadas nos poemas mineiros e parecem estar relacionadas diretamente à construção do mito. Mais precisamente, parecem estar relacionadas à maior ou à menor possibilidade de idealizar cada paisagem por esse sujeito, o que dificulta em graus variados a elaboração mítica. Em geral, essa oscilação acompanha, ao mesmo tempo, a maior ou a menor possibilidade de evitar determinadas marcas históricas nos poemas: quanto mais presentes essas marcas, mais "imitificável" a paisagem.

O trajeto de análise acerca do sujeito de *Pau-Brasil* é composto neste trabalho da seguinte maneira: o capítulo 1 apresenta a questão enunciativa na poesia oswaldiana dentro do contexto do Modernismo brasileiro e da vanguarda europeia; o capítulo 2 traz a análise dos poemas escolhidos sobre São Paulo; o capítulo 3 compara alguns poemas com trechos de *Memórias sentimentais de João Miramar* e *Um homem sem profissão*; e o último capítulo, o 4, apresenta as análises dos poemas de Minas.

[3] Maria Augusta Fonseca. *Oswald de Andrade: biografia*. São Paulo: Globo, 2012. p. 150.

1. A problemática da enunciação na poesia oswaldiana: *Pau-Brasil*

1.1. A poesia que existe nos fatos: pau-brasil e Modernismo

No início do século XX, São Paulo passou por transformações profundas que a fizeram passar, em cerca de trinta anos, de cidade pequena e terrosa, com pouca gente e um ou outro sobrado,[1] a uma verdadeira metrópole. O processo, como se sabe, foi consequência do surto industrial da Primeira Guerra e, a partir de meados do século XIX, do dinheiro procedente do negócio do café, propositalmente concentrado na cidade, para onde afluía toda a produção e de onde ela era negociada com o resto do mundo (70% da produção mundial era proveniente daí).[2]

A desproporcional concentração decisória e de riqueza atraiu uma imensidão de gente em busca de oportunidades e, de entreposto colonial com população flutuante, São Paulo virou um polo que teve crescimento populacional de 5.689% em 62 anos, passando de 19.347 habitantes em 1872 para 1,12 milhão em 1934.[3] Assim, o movimento, o dinamismo e o progresso material que passaram a ser vistos nas ruas geraram um clima de euforia que, ao mesmo tempo, não poderia ter ocorrido sem susto, uma vez que o local guardava de maneira vultuosa suas características de colônia.

Oswald de Andrade, antes de agir em seus poemas como um desenvolto *flâneur* dessa que viria a ser a metrópole definitiva, testemunhou praticamente toda a reviravolta e descreveu assim a chegada da eletricidade e do bonde à cidade:

> Anunciou-se que São Paulo ia ter bondes elétricos. Os tímidos veículos puxados a burros, que cortavam a morna da cidade provinciana, iam desaparecer para sempre. [...] Um mistério esse negócio de eletricidade. Ninguém sabia como era. Caso é que funcionava. Para isso as ruas da pequena São Paulo de 1900 enchiam-se de fios e de postes.[4]
>
> A cidade tomou um aspecto de revolução. Todos se locomoviam, procuravam ver. E os mais afoitos queriam ir até a temeridade de entrar no bonde, andar de bonde elétrico. [...]

---

[1] Oswald de Andrade. *Um homem sem profissão*. São Paulo: Globo, 2002.
[2] Nicolau Sevcenko. *Orfeu extático na metrópole: São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
[3] Idem.
[4] Oswald de Andrade. *Um homem sem profissão*, op. cit. p. 72.

> No centro agitado, eu desci a Ladeira de São João, que não era ainda a Avenida de hoje. Fiquei na esquina da Rua Líbero Badaró, olhando para o Largo de São Bento, de onde devia sair a maravilha mecânica. [...]
>
> Um murmúrio tomou conta dos ajuntamentos. Lá vinha o bicho! O veículo amarelo e grande ocupou os trilhos no centro da via pública. Um homem de farda azul e boné o conduzia, tendo ao lado um fiscal. Uma alavanca de ferro prendia-o ao fio esticado, no alto. Uma campainha forte tilintava abrindo as alas convergentes do povo. Desceu devagar. Gritavam:
>
> — Cuidado! Vem a nove pontos!
>
> Um italiano dialetal exclamava para o filhinho que puxava pelo braço:
>
> — Lá vem os bonde! Toma cuidado!
>
> O carro lento aproximou-se, fez a curva. Estava apinhado de pessoas, sentadas, de pé.
>
> Uma mulher exclamou:
>
> — Ota gente corajosa! Andá nessa geringonça!
>
> Passou. Parou adiante, perto do local onde se abre hoje a Avenida Anhangabaú. Houve um tumulto. Acidente?
>
> Não andava mais, gente acorria de todos os lados. Muitos saltavam.
>
> — Rebentaram a trave do lado! Não é nada!
>
> Tiraram a trave quebrada. O veículo encheu-se de novo, continuou mais devagar ainda, precavido.
>
> E ficou pelo ar, ante o povo boquiaberto que rumava para as casas, a atmosfera dos grandes acontecimentos.[5]

O assunto renderia muito para o escritor, que o abordou em outros poemas, e a conjunção entre atraso/primitivismo e modernidade/cosmopolitismo se revelou uma das principais questões ao redor da qual se debateu a primeira geração modernista. "Pobre alimária", por exemplo, analisado por Roberto Schwarz em um texto que busca resgatar o valor do caráter piadista de Oswald, é um "poema-causo" que flagra uma cena cômica de São Paulo no início de sua transformação em metrópole. Trata-se dessa cidade ao mesmo tempo avançada e atrasada que figura nos trechos anteriores, em que o "progresso é inegável, mas a sua limitação, que faz englobá-lo ironicamente com o atraso em relação ao qual ele é progresso, também".[6]

O crítico define uma fórmula segundo a qual o poema pau-brasil seria regido: a "justaposição de elementos próprios ao Brasil-Colônia ao Brasil burguês, e a elevação do produto

---

[5] Ibidem. pp. 74-5.

[6] Roberto Schwarz. "A carroça, o bonde e o poeta modernista". In: *Que horas são?* São Paulo: Companhia das Letras, 2006. p. 15.

– desconjuntado *por definição* – à dignidade de alegoria do país".[7] Tal dualidade, que "animou a parte crucial de nossa tradição literária" e é comumente associada a "atraso e desgraça nacionais, adquire uma surpreendente feição otimista, até eufórica", o que seria a grande novidade de nossa vanguarda.

A alegoria ilustra de maneira bem-humorada como a São Paulo que pretendia ser a capital do café convivia lado a lado com a cidade colonial provinciana que era até pouco tempo antes. A pequena narrativa composta em formato de poema e que parece se desenrolar sozinha apreende um momento de conflito do crescimento da cidade, em que "pessoas, bichos, coisas e lugares, além de se oporem, suspiram em uníssono por uma forma de vida superior, um lugar menos atrasado". Porém, tratado de maneira cômica, não é problema, mas um grande achado: uma forma brasileira de ser. Assim, o atraso e o frágil progresso são elevados, colocados numa posição, que não é negativa, de elemento que compõe a fotografia: os indicadores do atraso são justapostos aos de desenvolvimento por meio da graça, que fica em primeiro plano, em detrimento do conflito entre eles.

O descompasso é o mesmo da gente paulistana estarrecida em uma cidade pequena que cresce de maneira vertiginosa e desigual, para quem o bonde e a eletricidade pareciam coisa de outro mundo – e eram, de fato, assim como outras novidades urbanas que viriam a marcar território nesse longínquo espaço de industrialização tardia: automóveis, aviões, hotéis, cinemas, arranha-céus, a publicidade, a fotografia, tudo meio desencaixado nessa realidade que ainda era interiorana, coexistindo com a chegada desengonçada e desenfreada do progresso.

Esse tipo de choque entre dois contextos opostos, que "mostra tanto o quanto as coisas no Brasil podem estar atrasadas quanto como elas podem acelerar muito rapidamente",[8] seria abordado não apenas na obra oswaldiana, como na de toda uma geração. Os índices de "deficiência" nacional que esse desencaixe representava seriam, com o Modernismo, tratados pela primeira vez como ponto positivo, fonte de beleza, não mais como empecilho à formação da cultura nacional.[9]

A respeito disso, vale notar, repercutindo Francisco Alambert, que a geração da primeira fase modernista, à qual Oswald pertencia, era toda nascida nas décadas de 1880 e 1890 e, portanto,

---

[7] Ibidem. p. 12.
[8] Francisco Alambert. "A reinvenção da semana (1032-1942)". In: *Revista USP*. n. 94. jun., jul. e ago. 2012. p. 109.
[9] Antonio Candido. "Literatura e cultura de 1900 a 1945". In: *Literatura e sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2010.

seria mais herdeira dos debates culturais e políticos de um passado muito recente (abolição ou não da escravidão; como integrar a lógica do trabalho livre, moderno e industrial; qual seria a forma política mais ajustada para um país livre e moderno; se éramos copistas das ideias e formas estrangeiras etc.) que defensora das novas modas da civilização industrial. Ou seja, obrigatoriamente, seus integrantes deveriam mesmo ter se debatido com as duas tendências: com "o passado recente que não passava e com o novo que já tardava".[10]

O desencontro mencionado, que, além de parte da práxis cotidiana do país, também permeou o desenvolvimento de nossa literatura, teve início já com as primeiras imposições de formas literárias europeias para dar conta de nossa realidade selvagem, quando, no "país primitivo, povoado por indígenas na Idade da Pedra, foram implantados a ode e o soneto, o tratado moral e a epístola erudita, o sermão e a crônica dos fatos".[11] Dessa maneira, o problema da forma e do tratamento dos temas nacionais sempre esteve presente na discussão literária nacional, especialmente a partir da Independência, com o Romantismo.

Assim, essa mistura fundadora de âmbitos que seriam a princípio incompatíveis e que perdurou, sempre como motivo de constrangimento, é reinterpretada pelo Modernismo como razão de orgulho, de superioridade: o fato "de sermos um povo *latino*, de herança cultural europeia, mas etnicamente mestiço, situado no trópico, influenciado por culturas primitivas, ameríndias e africanas". Rompe-se aí com uma posição secular de inferioridade no diálogo com Portugal e a Europa e também com a tendência de idealização e transfiguração de temas brasileiros que permaneceu ao longo de nossa formação literária e que até então tinha deixado o índio "europeizado nas virtudes e costumes", a mestiçagem ignorada e a paisagem amaneirada.[12]

1.2. A abolição da República Velha das Letras

É em meio a esse contexto que um grupo de intelectuais relacionado justamente à oligarquia cafeeira começa, a partir da década de 1910, a refletir sobre meios de renovar uma literatura que operava segundo "formas endurecidas que serviam para petrificar a expressão a serviço das ideias mais convencionais",[13] de maneira entrosada com o mundo oficial, a academia e o gosto do

[10] Francisco Alambert. "A reinvenção da semana (1032-1942)", op. cit. p. 109.
[11] Antonio Candido. *Iniciação à literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2010. p. 13.
[12] Idem. "Literatura e cultura de 1900 a 1945", op. cit.
[13] Idem. *Iniciação à literatura brasileira*, op. cit. pp. 87-8.

público. Era o fim do penumbrismo, que se amparava na pesquisa lírica de intenção psicológica e na beleza da expressão do inefável e do academismo pós-naturalista, que se valia da cópia de soluções plásticas para representar a máxima banalidade do mundo exterior. Nenhuma das duas tendências dava conta de reformular a nova realidade dinâmica e fragmentária pela qual passava o país, especialmente São Paulo.[14]

É interessante notar que o Modernismo retoma certos procedimentos dessas duas vertentes citadas no parágrafo anterior, que na prática muito combinavam entre si. São exemplos: a pesquisa lírica no que diz respeito a temas e formas, a indagação sobre o destino do homem, especialmente o brasileiro, a busca de uma forte convicção, o culto do pitoresco nacional e o estabelecimento de uma expressão inserida na herança europeia e de uma literatura que exprimisse a sociedade local.[15]

Em relação a conteúdos e programas, no entanto, o rompimento completo com tais padrões passadistas era o objetivo. Primeiramente, a valorização do folclore, da etnografia e da arte primitiva pelas vanguardas europeias como forma de ousadia e transgressão representava, no Brasil, uma realidade cotidiana ou uma reminiscência muito viva de um passado recente.[16]

Em São Paulo, os índices materiais do progresso, acompanhados por uma mecanização e uma aceleração da vida que, havia bem pouco tempo, era pacata,[17] acarretaram mudanças na sensibilidade de uma população que, boquiaberta, assistia a grandes acontecimentos, como a inauguração do bonde, a chegada dos automóveis, o advento da eletricidade. Tais eventos não representavam necessariamente uma melhoria irrestrita na vida das pessoas, mas antes serviam como fronteiras para demarcar territórios sociais bem definidos, da mesma maneira como foi planejada a urbanização da cidade.

A ideia da oligarquia cafeeira (a mesma – ou ligada à que – compunha os quadros políticos da cidade e do país) era criar uma "capital do café" digna do poder que São Paulo detinha. Esse

---

[14] Idem. "Literatura e cultura de 1900 a 1945", op. cit.
[15] Idem.
[16] Idem.
[17] Para ilustrar o tamanho do salto que a cidade deu em curto intervalo de tempo, basta ver o que, em 1849, disse Álvares de Azevedo em carta para a mãe: "Nunca vi lugar tão insípido, como hoje está São Paulo – Nunca vi coisa mais tediosa e mais inspiradora de *spleen* – Se fosse só eu o que o pensasse, dir-se-ia que seria moléstia – mas todos pensam assim – A vida aqui é um bocejar infindo. Nem há passeios que entretenham, nem bailes, nem sociedades – parece isto uma cidade de mortos – não há nem uma cara bonita em janela, só rugosas caretas desdentadas – e o silêncio das ruas só é quebrado pelo ruído das bestas sapateando no ladrilho das ruas. [...] pode-se dizer que a vida aqui é um sono perpétuo". Apud Carlos A. C. Lemos. "Cinquenta anos de perplexidade". In: Candido Malta Campos; Lúcia Helena Gama; Vladimir Sacchetta (orgs.). *São Paulo, metrópole em trânsito: percursos urbanos e culturais*. São Paulo: Senac, 2004.

objetivo, além da modernidade que os elementos elencados garantiam, proporcionou à capital paulista aspectos de cidades europeias, enquanto a população operária era convenientemente mantida nos bairros mais afastados.

De qualquer maneira, os modos de ver, sentir, perceber e expressar seriam alterados. Além desse conjunto de coisas, também as interações familiares, a educação, as relações homem-mulher, homem-paisagem, a vida em sociedade, as instituições políticas e religiosas mudariam "de imagem e de significado no nível da consciência",[18] ecoando o que ocorria na Europa pós-guerra.

Para manifestar esteticamente a autenticidade e os contrastes de uma realidade brasileira recém-valorizada e em transição acelerada, a expressão livre se adapta com manifesta potência, uma vez que as formas regulares não correspondiam a nossas misturas e nossas contradições cotidianas.[19] Nas palavras de Paulo Prado, encaixar "na rigidez de um soneto todo o baralhamento da vida moderna é absurdo e ridículo. Descrever com palavras laboriosamente extraídas dos clássicos portugueses e desentranhadas dos velhos dicionários, o pluralismo cinemático de nossa época, é um anacronismo chocante".[20]

Assim, o ímpeto demolidor das vanguardas no Brasil não se voltou, como na Europa, contra a autonomia da arte e a sociedade burguesa. Nos anos 1920, como a força econômica motriz do país ainda era agrícola e a industrialização incipiente estava atrelada à riqueza gerada pelo café, o capitalismo nacional não estava no estágio de desenvolvimento do europeu. Tratava-se de uma economia marginal, atrasada em relação a outros países e cujos problemas, portanto, eram distintos.

Como já foi dito, a influência vanguardista aqui acabou se voltando, sobretudo, para a busca por uma identidade nacional e, ao mesmo tempo, para a construção do caráter de unidade cultural do país. Para isso, esse grupo intelectual de São Paulo, em particular, se direcionou a um projeto de modernização das artes, com foco na ruptura com a linha acadêmica. Essa elite, segundo Aracy Amaral, era "de classe, fundada no poder da terra, de latifundiários, e, do ponto de vista social e político, patriarcal e autoritária no contexto da nação". Simultaneamente, estava "aberta às novas

[18] Alfredo Bosi. "Moderno e modernista na literatura brasileira". In: *Céu, inferno*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2003. p. 213.
[19] Antonio Candido. "Literatura e cultura de 1900 a 1945", op. cit.
[20] Paulo Prado. "Poesia pau-brasil". In: Oswald de Andrade. *Pau Brasil*. São Paulo: Globo, 2003. p. 91.

idéias (Abolição, República...) que chegavam até a província, orgulhosa dessa abertura, com as quais comungavam os profissionais liberais das cidades que cresciam".[21]

Desse modo, paralelamente às "mais provincianas tradições, a cultura mais ou menos europeizada (erudita, pedante e conservadora), acumulada em torno da Faculdade de Direito, e o clima gerado pela modernização técnica e urbana (e milhares de imigrantes saídos de todas as partes do mundo)" se fundiram em "uma nova geração de intelectuais e artistas dispostos a transformar radicalmente o panorama cultural da República". Para os paulistas do grupo, "as permanências simbolistas, românticas e parnasianas (ou idealistas, antitecnicistas e antimodernistas) representavam não apenas características estéticas ultrapassadas pela modernidade, mas também características sociais recursivas que emperravam a modernização brasileira".[22]

Tal esforço de renovação da arte brasileira desembocou na Semana de 22, movimento organizado para reunir esses "novos" das artes e lançar publicamente suas ideias. Planejando o evento cuidadosamente desde anos antes de sua realização efetiva, os organizadores aproveitaram a efeméride dos cem anos de Independência para marcar o momento em que a cultura brasileira, diante de todas as transformações nacionais e internacionais, se repensava em relação aos conteúdos e às formas.

Francisco Alambert argumenta que a "cidade 'tentacular', a 'pauliceia desvairada', era o espelho da euforia e das mudanças aparentemente possíveis. Por isso a ação performática e programática da Semana, no ano das comemorações do centenário da Independência, foi 'paulista', e apenas por isso".[23] Complementarmente, Alfredo Bosi afirma que São Paulo era o local, no país, onde a dicotomia provinciano/citadino se fazia presente de maneira mais intensa. A ruptura teria sido possível porque "só aqui o processo social e econômico gerava uma sede de contemporaneidade junto à qual o resto da Nação parecia ainda uma vasta província do Parnaso".[24]

De qualquer maneira, a intenção da organização era chocar e confrontar o gosto da burguesia paulistana, ainda que, como dito antes, uma parcela dessa mesma burguesia, "aliada a

[21] Aracy Amaral. *Tarsila: sua obra e seu tempo*. São Paulo: Editora 34; Edusp, 2003.
[22] Francisco Alambert. "A reinvenção da semana (1032-1942)", op. cit. p. 110.
[23] Idem.
[24] Alfredo Bosi. "Moderno e modernista na literatura brasileira", op. cit. p. 209.

alguns aristocráticos descendentes das tradicionais famílias da elite agrária do estado",[25] tenha financiado o evento.

Havia um empenho em valorizar "na poesia os temas cotidianos tratados com prosaísmo" e quebrar

> a hierarquia dos vocábulos, adotando as expressões coloquiais mais singelas, mesmo vulgares, para desqualificar a solenidade ou a elegância afetada. Nesse sentido, combateram a mania gramatical e pregaram o uso da língua segundo as características diferenciais do Brasil, incorporando o vocabulário e a sintaxe irregular de um país onde as raças e as culturas se misturam.[26]

A temática engendrava, de um lado, o espaço onde a tecnologia e a civilização técnica eram mais evidentes – a São Paulo no auge da riqueza e da industrialização, consequência do bom momento do café. No extremo oposto, o espaço mítico da floresta e do índio pré-colonizado,[27] o homem brasileiro original, com suas características particulares, muitas delas encarnadas na utopia modernista da busca de uma "cara" de Brasil que fosse legítima e que desse conta de abarcar a complexidade do "ser brasileiro". As duas correntes, a de vocação futurista e a primitivista, aparecem na revista *Klaxon – Mensário de Arte Moderna*, que surgiu logo depois da Semana e teve nove volumes até o fim de 1922.

1.3. O movimento pau-brasil

A tendência primitivista acabou se sobrepondo. Especialmente após o esforço "ciclópico"[28] e panfletário de ataque, que foi uma das marcas da Semana de 22, e sua "inegável ruptura estética",[29] vieram "a reflexão, a consciência crítica, a laboriosa metalinguagem",[30] proporcionando "novos matizes de poética e ideologia que, no conjunto, formam o legado teórico de 22".[31] Segundo Maria Eugênia Boaventura, a "preocupação com a brasilidade ainda muito tímida, perdida na vontade de

---

[25] Francisco Alambert. *A semana de 22: A aventura modernista no Brasil*. São Paulo: Editora Scipione, 1994. p. 43.
[26] Antonio Candido. *Iniciação à literatura brasileira*, op. cit. p. 88.
[27] Alfredo Bosi. "Moderno e modernista na literatura brasileira", op. cit.
[28] Oswald de Andrade. "Manifesto da poesia Pau-Brasil". In: João Cézar de Castro Rocha; Jorge Ruffinelli (orgs.). *Antropofagia hoje? Oswald de Andrade em cena*. São Paulo: É Realizações, 2011.
[29] Alfredo Bosi. "Moderno e modernista na literatura brasileira", op. cit.
[30] Idem.
[31] Idem.

apontar os prenúncios da ingerência dessa modernidade no comportamento e na paisagem urbana, começou evidentemente com a *Paulicéia desvairada*".[32] A temática tecnicista apareceu na poesia modernista principalmente até 1924,

> enfaticamente ocupada em expressar o cotidiano, o progresso, a vida moderna, por meios expressivos novos [...]. Foram as primeiras tentativas, sem fisionomia própria, de acertar o passo com a marcha do mundo ocidental de atualização estética. Uma produção estética que se caracterizou por uma comunhão feliz com o presente; por uma aceitação passiva e idolatrada de sua época. O poeta modernista ficou de bem com o presente, como lembrou Tristão de Athayde.[33]

A partir desse ano apareceriam as primeiras dissidências no grupo. De acordo com Prudente de Moraes Neto, "o manifesto da poesia Pau-Brasil, de 1924, assinalou o início da desagregação do Modernismo como movimento, ação conjunta de grupo, em defesa de ideias comuns". Os "que mais se diziam modernistas" se perturbariam com a poesia pau-brasil, projeto que consideravam uma pilhéria engraçada e nada mais.[34] Foi o primeiro manifesto divulgado por um escritor modernista e o divisor de águas entre "o Futurismo paulista e o Modernismo propriamente dito".[35]

A partir daí, a tendência primitivista se dividiria. De um lado, escritores que buscavam exprimir a forma e a essência do país, como Guilherme de Almeida e Ronald de Carvalho, "atraídos pela clareza, a harmonia que se poderia captar na terra virgem, no povo moço", numa derivação da linha cósmica de Graça Aranha. Havia ainda Menotti de Picchia, Cassiano Ricardo e Plínio Salgado, com o nacionalismo político e o fascismo do verde-amarelismo e do movimento da Anta. A outra linha, mais típica, "aborda temas análogos com espírito diferente", com mais "*humour*, maior ousadia formal, elaboração mais autêntica do folclore e dos dados etnográficos, irreverência mais consequente, produzindo uma crítica bem mais profunda. [...] É toda a vocação dionisíaca de Oswald de Andrade, Raul Bopp, Mário de Andrade".[36]

Em reflexão sobre a pintura brasileira, desde pelo menos 1915 Oswald atentava para a necessidade de incorporar a "cor local" à dinâmica cultural do país a fim de consolidar a identidade

---

[32] Maria Eugênia Boaventura. "O projeto pau-brasil: nacionalismo e inventividade". In: *Remate de males*, Campinas, n. 6, 1986. p. 47.
[33] Idem.
[34] Prudente de Moraes Neto, apud Maria Eugênia Boaventura. "O projeto pau-brasil: nacionalismo e inventividade", op. cit. p. 47.
[35] Vinicius Dantas. "Oswald de Andrade e a poesia", op. cit. p. 196.
[36] Antonio Candido. "Literatura e cultura de 1900 a 1945", op. cit. pp. 129-30.

nacional, preocupação manifesta em artigo de *O pirralho*.[37] Tal objetivo poderia ser obtido por meio da pesquisa da poesia e da arte brasileiras na obra dos antepassados, na fundação e no manancial atávico da raça.[38] Uma versão mais elaborada e amadurecida dessa ideia seria lançada como projeto no "Manifesto da poesia pau-brasil", de 1924, que provocou o debate sobre o surgimento da consciência nacional e atualizou-a, "rediscutindo a realidade com uma linguagem novíssima". Além disso, traçava um esquema poético para tornar a poesia objetiva, ágil e sintética. Esse programa de trabalho seria seguido mesmo a contragosto pelos poetas mais jovens.[39]

O manifesto da poesia brasileira de exportação prega logo no início do primeiro parágrafo que a "poesia existe nos fatos", sugerindo uma apropriação dos fatos estéticos nacionais como "*ready mades*",[40] exemplificados, nesse trecho, por casebres de açafrão e de ocre nos verdes da favela, sob o azul cabralino. Além disso, e não menos importante, evidencia uma das principais características da poética oswaldiana de vanguarda: *a da volta para a matéria exterior, para o mundo objetivo*.

Um ano após o lançamento do manifesto, é publicado o livro de poesias *Pau-Brasil*. Com ele, Oswald transforma em código poético a teoria desenvolvida no manifesto, pondo em prática uma linguagem "sem erudição", "natural e neológica", ágil, dinâmica, e obtendo, "em comprimidos, minutos de poesia".[41] Adotando de maneira intensa os recursos do verso livre, da colagem, da "fotografia" de imagens banais do cotidiano, da linguagem telegráfica, da síntese extrema e da *despsicologização*, *Pau-Brasil* faz uma revisão da história nacional, da colônia até a contemporaneidade dos anos 1920.

Por meio de uma grande viagem geográfica e temporal, o livro tem início com uma reapropriação da produção dos primeiros cronistas. Segue, então, para cenas de fazendas de açúcar, de café, da metrópole paulistana nascente, do carnaval do Rio de Janeiro e da redescoberta do Barroco nas cidades de Minas Gerais.

Com o manifesto publicado um ano antes e amostras da poesia sendo lançadas na imprensa, Oswald criou um burburinho em torno do lançamento do livro, que foi recebido "com a melhor admiração que um escritor pode gozar – uma mistura de encantamento e crítica que, chamando à

---

[37] Maria Eugênia Boaventura. "O projeto pau-brasil: nacionalismo e inventividade", op. cit.
[38] Idem.
[39] Idem.
[40] Haroldo de Campos. "Uma poética da radicalidade". In: *Poesias reunidas Oswald de Andrade*. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1966. p. 25.
[41] Paulo Prado. "Poesia pau-brasil", op. cit. p. 92.

discussão, incitava à réplica poética". Como esperado, a recepção espalhafatosa também foi permeada por discordâncias e resistências, que levariam às inevitáveis separações já citadas.[42]

Curiosamente, foi de uma viagem a Paris em 1923 que Oswald de Andrade,

> do alto de um ateliê da Place Clichy – umbigo do mundo – descobriu, deslumbrado, a sua própria terra. A volta à pátria confirmou, no encantamento das descobertas manuelinas, a revelação surpreendente de que o Brasil existia. Esse fato, de que alguns já desconfiavam, abriu seus olhos à visão radiosa de um mundo novo, inexplorado e misterioso. Estava criada a poesia "pau-brasil".[43]

A "experiência prática de um contexto que nem a menor correspondência prática encerrava com o do Brasil"[44] propiciou a Oswald e Tarsila informação artística de primeira mão, além da intensa programação social na capital cultural do mundo, onde travaram contato com nomes como Cocteau, Léger, Satie, Cendrars, Gleizes, Lhote, Brancusi etc. É quando Oswald, vivenciando as nuances da vanguarda francesa, que se encontrava já num momento de menos experimentalismo e mais aceitação que na década anterior, intui que a modernidade não tinha possibilidade de ser uma só – ideia aceita pelo grupo de São Paulo, onde ainda nem havia obra modernista propriamente.

Diante do fato de que os elementos primitivistas (máscaras africanas, estampas pré-colombianas etc.) estavam na moda em Paris, já massificados e distintos da voga que havia desencadeado o cubismo, Oswald parece ter percebido o potencial da própria matéria brasileira como fator de particularidade para nossa vanguarda. Teria sido dessa maneira que a importação da estética parisiense ao contexto do Futurismo paulista viria a compor Modernismo brasileiro. A façanha superou a inespecificidade da estética da modernidade tecnicista vigente desde a Semana e inaugurou "uma época na literatura brasileira".[45]

1.4. De Paris a Minas

Como a construção de uma cultura brasileira original estaria, de acordo com reflexão do próprio Oswald já na década de 1910, intimamente ligada ao resgate e à valorização de manifestações

[42] Vinicius Dantas. "Oswald de Andrade e a poesia", op. cit. p. 196.
[43] Paulo Prado. "Poesia pau-brasil", op. cit. p. 89.
[44] Vinicius Dantas. "Oswald de Andrade e a poesia", op. cit. p. 194.
[45] Ibidem. p. 196.

artísticas dos "antepassados", a viagem do grupo modernista a Minas Gerais em 1924 e a redescoberta da obra de Ataíde e de Aleijadinho, depois da estadia em Paris em 1923, se revelou essencial para a elaboração do projeto pau-brasil.

Tudo teve início quando, depois da volta de Oswald e Tarsila ao Brasil, em 1924, o poeta suíço Blaise Cendrars (que conviveu com o casal na Europa) veio ao país para uma visita. Foi organizada uma excursão dos modernistas para acompanhá-lo ao Rio de Janeiro e às cidades históricas de Minas. A partir dessa viagem de trem a Minas, iniciou-se o processo de reconhecimento do passado recente brasileiro tão fundamental para a arte de Tarsila e de Oswald, em especial na produção dos poemas que viriam a compor *Pau-Brasil*.

A Semana Santa passada em São João del Rei e a visita a Ouro Preto, Mariana, Congonhas do Campo, Lagoa Santa, Sabará e Tiradentes foram a confirmação de que o caminho a seguir era mesmo o da volta às origens. Essa "conclusão", elaborada de maneira definitiva a partir de 1924, foi reiterada pela curiosidade e pelo grande interesse de Cendrars, reafirmando a importância desse patrimônio da história brasileira.

Aracy Amaral afirma que não "se pode deixar de relacionar a viagem a Minas ao lançamento do "Manifesto da poesia pau-brasil" por Oswald de Andrade, logo após, pelo *Correio da Manhã*, do Rio de Janeiro, e do interesse que Cendrars despertou nesses modernistas, já motivados através do desejo de renovação da linguagem através do estudo de nossas tradições".[46]

Da mesma maneira, a viagem a Minas está intimamente relacionada à produção e ao lançamento do livro *Pau-Brasil*. Isso se dá tanto no nível do conteúdo, que buscava uma brasilidade totêmica, baseada em temas que se constituíam como tabus até então, quanto da forma livre, fortemente influenciada pelo próprio Blaise Cendrars.

Em relação ao conteúdo, a viagem a Minas, além de ter sido uma catalisadora do esforço inicial para a produção de *Pau-Brasil*, está representada no livro com um capítulo de 28 poemas chamado "Roteiro das Minas", que perfaz a viagem por meio dos já citados momentos de fotografia tão bem captados pelo poeta. Inicia-se com um poema-convite que chama atenção para a região mineira e "acompanha" a viagem de trem, alternando momentos de "janela", em que são registradas passagens por estações e descrições belíssimas de paisagens, com episódios de exploração das cidades.

[46] Aracy Amaral. *Tarsila: sua obra e seu tempo*, op. cit. p. 152.

A outra faceta dessa redescoberta mineira é a captação do capital artístico da região, reconhecido então como único na história da arte brasileira, uma vez que o Barroco de Minas é constituído de obras originais, não copiadas do modelo europeu; paradigma, portanto, da brasilidade e da produção artística que o Modernismo encampava. Em Minas, ele estava pronto – e esquecido.

Nota-se, assim, por parte do projeto pau-brasil, um empenho em reinterpretar esteticamente culturas brasileiras pré-coloniais e coloniais e, ao mesmo tempo, em conjugá-las com a promessa tecnicista incipiente em São Paulo. Formulou-se, dessa maneira, uma espécie de mito tardio para compensar essas ausências ao longo de nossa história, o que resultaria num país "tupi-barroco-surreal", "entre polimorfo e amorfo, esquivo a determinações históricas precisas".[47] É a fórmula da floresta e da escola que aparece no manifesto, o "misto de 'dorme nenê que o bicho vem pegá' e de equações", os "obuses de elevadores, cubos de arranha-céus e a sábia preguiça solar. A reza. O carnaval. A energia íntima. O sabiá. A hospitalidade um pouco sensual, amorosa. A saudade dos pajés e os campos de aviação militar. Pau-Brasil".[48]

Trata-se da grande utopia modernista de "desentranhar a poesia das origens, o substrato selvagem de uma 'raça'" e de "intuir o modo de ser brasileiro aquém da civilização ou, então, surpreendê-lo na hora fecunda do seu primeiro contato com o colonizador".[49] Assim, os modernistas da primeira geração, que enxergavam o Brasil lúdica e surrealmente como um grande mito proteico, lançaram mão dessa forma para abarcar o "realismo mágico" do país.

Por meio do estudo dos poemas oswaldianos neste trabalho, serão verificadas as nuances da formação de dois desses mitos em *Pau-Brasil*: São Paulo do café e da indústria e Minas do ouro e da colônia. Os dois reúnem em si os dois pilares aos quais se refere Alfredo Bosi: a técnica e o instinto, o primitivismo. Em São Paulo, o tecnicismo aliado ao café vai figurar a imagem de um Brasil presente e expansionista que se pretendia eterno; em Minas, o tecnicismo paulista, vanguardista e meio bandeirante vai de encontro ao passado colonial a um só tempo vivo e arruinado nesse mesmo presente.

Ainda com Bosi, "o mito, já se sabe, concilia as contradições que não lhe é dado pensar", tarefa que caberia à geração seguinte.[50] No entanto, ao longo das análises, nota-se que a percepção

---

[47] Alfredo Bosi. "Moderno e modernista na literatura brasileira", op. cit. pp. 217-8.
[48] Oswald de Andrade. "Manifesto da poesia Pau-Brasil", op. cit. p. 25.
[49] Alfredo Bosi. "Moderno e modernista na literatura brasileira", op. cit. p. 217.
[50] Ibidem. pp. 216-7.

de tais contradições já se faz sentir por meio de certa *dificuldade justamente em construir o mito*. Essa operação se dá por meio de uma *subjetividade ausente*, que dá *autonomia à matéria objetiva retratada*, mas que, revelando seu estado de espírito através dessa objetividade, acaba por se denunciar.

1.5. Tupy or not tupy: a objetividade em primeiro plano

Os poemas de *Pau-Brasil* que figuram neste trabalho foram selecionados segundo alguns critérios. Tais poemas não se enquadram na categoria de poemas-piada e apresentam uma beleza lírica particular, ainda que uma de suas principais características seja a objetividade. Em conjunto, eles permitem o delineamento do percurso de um eu lírico que se retira de cena, mas promove um deslocamento por São Paulo e Minas, permitindo discutir a elaboração de mitos modernos de ligitimação e redescoberta do país, segundo a perspectiva de uma elite cafeeira que era, em determinados aspectos, progressista – a mesma que promoveu o Modernismo.

Retirando-se o sujeito, vêm ao primeiro plano traços objetivos de experiências vivenciadas nessas localidades que ambicionam criar uma imagem arquetípica, fundadora, das duas. Os poemas paulistas estão divididos entre os que tratam da cafeicultura no ambiente da fazenda e os que o fazem no âmbito da metrópole. Foram selecionados nos capítulos "Poemas da colonização", "São Martinho" e "Postes da Light". São eles: "A transação", "Noturno", "Prosperidade", "Paisagem", "Bucólica", "Atelier" e "Aperitivo". Como complemento e contraponto a essas análises, serão estudados o poema "Grandioso destino do café", de 1944, incluído no volume *Poesias reunidas Oswald de Andrade*, e trechos dos volumes em prosa *Memórias sentimentais de João Miramar* e *Um homem sem profissão*.

No caso dos poemas mineiros, o capítulo analisado é "Roteiro das Minas" (que sucede "Postes da Light"). Eles se dividem entre os que retratam os festejos da Semana Santa e os que abordam a arquitetura, a arte e a história do ciclo do ouro. São eles: "Convite", "Semana Santa", "Procissão do enterro", "Simbologia", "São José del Rei", "Sábado de Aleluia", "Ressurreição", "Menina e moça", "Paisagem", "Sabará", "Ouro Preto" e "Ocaso".

No início do trabalho, num primeiro momento de análise, foi identificada nos poemas a produção de imagens modernas da metrópole incipiente de São Paulo e das cidades de Minas, num percurso que parecia imprimir um caráter de natureza e paisagem aos processos históricos dos dois

tipos de urbanidade. No caso paulista, acompanhado de uma satisfação relacionada à euforia cafeeira; no caso mineiro, de certa melancolia pelo encontro com a riqueza barroca abandonada. Esse procedimento evidenciava a tentativa de imprimir dois de nossos grandes ciclos econômicos numa narrativa mitólogica do Brasil. Tal narrativa promove a valorização tanto da modernidade como da história colonial, organizando-as contiguamente, apesar das ambiguidades ocasionadas, que, de qualquer maneira, como já discutido, compõem um dado da formação e do desenvolvimento do país.

A conduta enquadra-se justamente na proposta de redescobrimento do país encampada pelo projeto pau-brasil e pelo primeiro Modernismo, segundo o qual o Brasil era visto como "a São Paulo arlequinal, *espaço da modernidade*" ou "o território mítico de Macunaíma e da Antropofagia, de Martim Cererê e de Cobra Norato; um Brasil cujas contradições se resolviam magicamente no reino da palavra poética".[51] O território mítico de Minas não está compreendido no mesmo da antropofagia, de Martim Cererê ou de Cobra Norato. Não se trata, afinal, de território primitivo selvagem, mas de uma região colonial urbana, de valor simbólico equivalente por estar nas origens, no inconsciente desse Brasil lúdico e surreal[52] que se pretendia fundar, dotado de cultura e tradição próprias.

Por meio da síntese percuciente operada pelo poeta, a poesia que existe nos fatos nacionais agrega com potência espantosa uma grande variedade de dados históricos, econômicos, da paisagem etc. No entanto, apesar desse constante olhar para fora e para as coisas, chama atenção a "voz" perambulante que enuncia tais conteúdos pau-brasil, principalmente por um esforço de permanecer oculta, em segundo plano em relação aos objetos. Tal enunciação foi tratada a princípio como "voz" justamente por sua característica esmaecida e despsicologizada, quase como se não houvesse sujeito nesses poemas, uma vez que raramente se manifesta em primeira pessoa e se conserva oculto, sob uma matéria objetiva que parece ser narrada de maneira autônoma. Quase como uma paisagem que vai se alterando pela janela do trem, enquanto ele passa, independente do controle do observador.

A objetividade em poesia corresponde a uma escrita que seria mais contida e imparcial e que, ainda que possa revelar sensações do sujeito, carrega um significado denotativo que

[51] Ibidem. p. 215.
[52] Idem.

independe de qualquer leitor.[53] Em paralelo, o processo de encobrimento da subjetividade é distintivo da lírica moderna, que "frequentemente é antilírica: elimina o sujeito monologante", descentralizando o "eu" e abrangendo a prosa.[54] Comparando, o artifício seria análogo à perda dos contornos do sujeito no romance moderno, processo segundo o qual o mundo desfaz o indivíduo, e sua consciência é tragada pela realidade externa.[55]

O movimento, sintoma de grave desequilíbrio, equivale a uma abolição ou uma distorção da perspectiva na arte moderna em geral, que, no caso da pintura, desaparece com o retrato e dissocia, reduz ou deforma o ser humano.[56] Assim, no desenvolvimento da vanguarda europeia, ao momento pós-guerra de precariedade e fragmentação da realidade correspondem "incertezas acerca da identidade pessoal" que "se tornaram dúvidas extremas sobre a própria realidade".[57]

Na importação da vanguarda para a arte brasileira, além de se conformar a uma realidade que já era fragmentária desde a origem e ainda passava por uma modernização acelerada e desigual que intensificou a fragmentação, esse procedimento se ajustou de maneira proveitosa à teoria pau-brasil. A ela interessava justamente focalizar, sem o embaraço de períodos anteriores, elementos objetivos que representassem o caráter nacional por meio do que Antonio Candido chama de "desrecalque localista": um mundo exterior recém-valorizado e não transfigurado, ou seja, o próprio Brasil, de acordo com o conteúdo do primeiro manifesto oswaldiano.

No entanto, "o registro coisista, pão pão queijo queijo, onde as aparências não enganam",[58] não impede que a parcialidade venha à tona nos poemas e deixe resvalar estados de ânimo do sujeito. Tal qual o correlato objetivo definido por T. S. Eliot, segundo o qual a única maneira de expressar qualquer emoção em forma de arte seria formulá-la por meio de um conjunto de objetos, uma situação ou uma série de eventos.[59]

---

[53] Alex Preminger; T. V. F. Brogan (coeds.). *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*. Princeton: Princeton University Press, 1993. p. 1.229.
[54] Alfonso Berardinelli. "Cidades visíveis na poesia moderna". In: *Da poesia à prosa*. São Paulo: Cosac Naify, 2007. p. 143.
[55] Anatol Rosenfeld. "Reflexões sobre o romance moderno". In: *Texto/Contexto I*. São Paulo: Perspectiva, 1996. p. 96.
[56] Ibidem. p. 77.
[57] Michael Hamburger. "Personalidades múltiplas". In: *A verdade da poesia*. São Paulo: Cosac Naify, 2007. pp. 204-5.
[58] Roberto Schwarz. "A carroça, o bonde e o poeta modernista", op. cit. p. 18.
[59] T. S. Eliot, apud Alex Preminger; T. V. F. Brogan (coeds.). *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, op. cit. p. 1.230.

Apesar de ser um sujeito afinado com a modernidade europeia, é possível pensar que suas peculiaridades elaboram a realidade do país periférico. Dessa maneira, em que pese uma ênfase constante pela edificação literária de um Brasil moderno e original, a problemática da enunciação que opera a construção desses mitos nacionais na poesia oswaldiana pareceu cada vez mais fundamental. De que modo ocorre a enunciação por meio dessa voz oculta nos poemas de *Pau-Brasil*, afinal? Como se expõe, apesar do intencionado recobrimento?

As questões levantadas pareciam se apropriar do grande questionamento catalisador da fase seguinte da obra oswaldiana, a antropofagia: "Tupy or not tupy, that is the question".[60] Esse "ser ou não ser brasileiro" poderia até hoje resumir, com a graça característica, toda a pesquisa e o esforço da década de 1920, por meio da "busca da identidade nacional passando pela língua inglesa, por uma citação clássica e um trocadilho".[61] Porém, a discussão acerca da constituição dessa voz que "é ou não é" nos poemas em questão permaneceu um tanto de lado, justamente pela ênfase que sempre foi dada ao conteúdo nacional apresentado por ela de maneira objetiva.

Discussões a respeito da subjetividade e do cunho psicológico da arte permeavam o debate vanguardista e, se "na França de 20, ser revolucionário em literatura era liquidar os vestígios da cultura clássico-nacional e descer pelo poço do Inconsciente", no Brasil de 1922 era "liberar o poema dos metros [...] para explorar o lendário tupi – o nosso Inconsciente".[62] No caso dos poemas oswaldianos analisados aqui, o empenho parece estar na construção de uma voz desindividualizada que enunciasse uma realidade paulista e mineira e que se revelasse paradigmática do caráter nacional.

Nesse ânimo, o "falante imaginário"[63] da poesia se retrai, na ambição de dotar o país – representado por meio das peculiaridades de São Paulo e Minas Gerais – de uma voz própria. Não se tratando, assim, de uma voz individual, mas de uma que ecoasse o Brasil inteiro, configura-se uma voz que apresenta tonalidades míticas. No entanto, ressoando Michael Hamburger, na maior parte da poesia moderna, "o encobrimento de si mesmo" é "o pré-requisito para a expressão de si mesmo".[64] Dessa maneira, tal enunciação que se pretende imparcial, direta, não mediada, revela-

---

[60] Oswald de Andrade. "Manifesto antropófago". In: João Cézar de Castro Rocha; Jorge Ruffinelli (orgs.). *Antropofagia hoje? Oswald de Andrade em cena*, op. cit. p. 27.
[61] Roberto Schwarz. "Nacional por subtração". In: *Que horas são?*, op. cit. p. 39.
[62] Alfredo Bosi. "Moderno e modernista na literatura brasileira", op. cit. p. 218.
[63] Michael Hamburger. "Personalidades múltiplas", op. cit. p. 160.
[64] Ibidem. p. 201.

se por esse mesmo mecanismo de apagamento, tornado máscara de sensações e impressões que são individuais, não coletivas, e que se deixam sentir por meio da matéria objetiva de que tratam.

O próprio Oswald atestou, no "Manifesto da antropofagia", que só "me interessa o que não é meu", o que é exterior, que está do lado de fora do sujeito. No entanto, sugere um deslocamento da "equação **eu** parte do **Kosmos** ao axioma **Kosmos** parte do **eu**".[65] É o mundo que resta, "reduzido a estruturas geométricas"[66] no caso da pintura e a uma síntese radical na poesia oswaldiana. O mundo brasileiro, no caso desses poemas, suplanta o indivíduo, mas é parte constitutiva dele, desmascarando-o ao mesmo tempo que o encobre.

1.6. Fortuna crítica

A crítica, em geral, apontou a tendência oswaldiana à objetividade em *Pau-Brasil* como algo "pouco lírico", no sentido de apresentar pouca emoção. No entanto, o lirismo não representa apenas emoção; como se verá a seguir, manifesta-se também por meio da não confissão.

Mário de Andrade diz, em texto de 1925, contemporâneo ao lançamento do livro, que "Pau Brasil tem umas 1.000 arrobas de lirismo por colheita, sei, O. de A. não trata dele desperdiça-o se incomodando mais com a forma que vai falar da fatura interior". E reforça a ideia: "O. de A. está se preocupando por demais com a forma escravizando o lirismo dele a uma poética de efeitos. Que sucedeu? O condimento superando a substância. Baiano como o que. Apimentado ácido amargoso melando. Sobretudo excitante. Poucas vezes alimentar. Ruim isso".[67] O comentário pode ser iluminado por uma carta de Mário a Bandeira a respeito da composição de "Louvação da tarde":

> Agora meu desejo é esse: construir o poema pau, o poema que não tem nenhuma excitação exterior [...]. O poema poesia construído com pensamento condicionando o lirismo que tem de ser enorme (sinão não transparece) o mais formidável que puder porém duma ardência como que escondida porque inteiramente interior. [...] Pleiteio por Álvares de Azevedo contra Castro Alves, caso típico de poesia excitante, poesia condimento, poesia cocktail, poesia-coisas-assim.[68]

---

[65] Oswald de Andrade. "Manifesto antropófago", op. cit. p. 28. Grifo da obra.
[66] Anatol Rosenfeld. "Reflexões sobre o romance moderno", op. cit. p. 87.
[67] Mário de Andrade. "Oswald de Andrade: Pau Brasil Sans Pareil, Paris, 1925 ". In: Y. S. de Lima; T. P. A. Lopez. *Primeiro tempo modernista – 1917/29*. Documentação. São Paulo, IEB-USP, 1973. p. 225.
[68] Mário de Andrade, apud Antonio Candido. "O poeta itinerante". In: *O discurso e a cidade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2010. p. 228.

Assim, o autor declara pretender uma poesia que talvez seja oposta ao pau-brasil: a poesia "pau", lírica de maneira intensa por meio da reflexão, sem o quê o lirismo não transpareceria. É o que Mário parece achar da poesia oswaldiana. Considera a poesia pau-brasil baiana como o quê e, na carta, retoma o assunto dizendo pleitear contra o baiano Castro Alves por sua poesia-condimento.

Na poesia de Mário, diferentemente de Oswald, a conjunção da multiplicidade de vozes da poesia vanguardista europeia e a heterogeneidade e a disparidade da matéria sociocultural brasileira tinha a intenção de ser um meio de síntese, de unificação entre o sujeito lírico, a obra e o país. O sentido da multiplicidade seria uma tentativa de unir nossas disparidades em uma subjetividade que se forma em contato reflexivo com sua própria matéria histórica.[69]

Ao se deparar com uma poesia em que a principal máscara de encobrimento do sujeito é um processo em que o conteúdo parece "narrar" a si próprio, trazendo objetos, cenas, causos e paisagens ao primeiro plano, Mário talvez entenda um distanciamento do sujeito em relação à matéria nacional – em vez de tentar uma fusão numa identidade que tudo englobasse. No entanto, como discutido, talvez ocorra o oposto: uma fusão da identidade dos poemas oswaldianos na objetividade variada que retratam, o que também resulta em lirismo.

Em comentário afim e já por dentro da discussão sobre a identidade nacional com Mário, Drummond também escreveu contemporaneamente ao lançamento do livro. Ele teria percebido o mecanismo oswaldiano com precisão: "A grande tolice do meu amigo Oswald de Andrade é imaginar que descobriu o Brasil. Absolutamente não descobriu tal. O que ele fez foi descobrir-se a si mesmo. Verificou que era brasileiro, achou graça na história e acabou levando a sério a ideia de pátria".[70]

De fato, a despersonalização parece pretender um Brasil sem mediação, o país como ele é, quando, na verdade, trata-se de um Brasil mediado por um sujeito brasileiro em particular. Dessa maneira, Oswald não teria descoberto um Brasil que é objetivado tal qual ocorre em sua poesia, mas uma forma sua de objetivar o país que observava. Ao mesmo tempo, conclui Drummond que a poesia de Oswald "é o próprio Brasil. Dizer mal dela, em bloco, é não compreender o Brasil.

---

[69] Leandro Pasini. *A apreensão do desconcerto: subjetividade e nação na poesia de Mário de Andrade*. Dissertação de doutorado, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2011.

[70] Carlos Drummond de Andrade. "O homem do Pau Brasil". In: Y. S. de Lima; T. P. A. Lopez. *Primeiro tempo modernista – 1917/29*, op. cit. p. 238.

Agora é urgente que ele desbaste essa matéria tão densa, lhe infiltre lirismo, se comova mais. Menos caricatura e trabalho mais profundo da realidade. Arte".[71]

Drummond, como Oswald, se debateu com a questão da enunciação de um sujeito dividido entre a cidade e a fazenda, no caso específico dos dois primeiros poemas de seu livro de estreia, *Alguma poesia*. Em "Poema de sete faces" e "Infância", há uma divisão clara entre os efeitos de um e outro ambiente sobre a voz desses poemas: cindida em meio ao caos urbano no primeiro, recomposta na recordação do campo no segundo. Sendo determinante para Drummond, cujas máscaras englobam uma "subjetividade pétrea e bastante ciosa de si mesma",[72] o lirismo atarracado de Oswald talvez lhe parecesse, como a Mário, desperdiçado, submerso nos traços essenciais e caricaturais da cidade e da fazenda, que tomam o primeiro plano. Drummond finaliza dizendo ter fé em vê-lo "escrevendo como todos nós, nem os neologismos de Miramar nem os balbuciamentos do Pau Brasil".[73]

Roger Bastide parece aceitar melhor a tendência objetivante, sobre a qual afirmou que, "com exceção de raras expressões, a poesia de Oswald não se voltou para o interior, para a análise psicológica dos sentimentos ou para a confidência, mas, ao contrário, para o exterior, para o mundo das coisas e dos fatos". Ainda de acordo com ele, "o que interessa é sempre o mundo, o mundo da natureza e dos homens".[74]

De maneira mais apressada, Manuel Bandeira concluiu que "os 'poemas' [...] são versos de um romancista em férias, de um homem muito preocupado com os problemas de sua terra e do mundo, mas, por avesso à eloquência indignada ou ao sentimentalismo, exprimindo-se ironicamente como se estivesse a brincar".[75]

Maria Augusta Fonseca admite que há um "jogo de alternâncias" na enunciação dos poemas de *Pau-Brasil* que, "no misturar característico da arte moderna, permite a Oswald explorar a tópica da deformação, e mesmo problematizar o sistema enunciador, acentuando contradições na flutuação local de tons e vozes". Ela afirma que, nesse "cancioneiro", a voz masculina é predominante e ressalta o capítulo "Secretário dos amantes" por "acolher a voz emancipada de

---

[71] Ibidem. p. 239.
[72] Ivan Marques. *Cenas de um Modernismo de província: Drummond e outros rapazes de Belo Horizonte*. São Paulo: Editora 34, 2011. p. 66.
[73] Carlos Drummond de Andrade. "O homem do Pau Brasil", op. cit. p. 239.
[74] Roger Bastide. "II. Oswald de Andrade". In: *Poetas do Brasil*. São Paulo: Edusp; Duas Cidades, 1997.
[75] Manuel Bandeira. *Apresentação da poesia brasileira: seguida de uma antologia*. São Paulo: Cosac Naify, 2009. p. 164.

uma mulher pela primeira e única vez em *Pau Brasil*". Outra variação enunciativa localizada por ela seria a da seção "História do Brasil", em que há uma "autonomia de vozes" dos primeiros cronistas, marcando certo tom dramático no livro. Encerrando "o mundo subjetivado pela consciência lírica", usa como exemplo o capítulo "Loyde brasileiro", no qual, "já entrado o século XX, traz para o centro a voz do poeta e a expressividade lírica, mas em tom irônico-sentimental".[76]

Esses críticos parecem, assim, concordar que, apesar da objetividade, há "elementos subjetivos", nas palavras de Bastide, e momentos em que o autor é "profundamente poético", segundo Bandeira,[77] mas não aprofundam o tema. De modo geral, a despersonalização é vista como carência de lirismo, não como maneira de manifestá-lo.

Haroldo de Campos, em diálogo com texto de Mário de Andrade, não qualifica negativamente a dessubjetivação. O crítico faz menção ao efeito anti-ilusório da poesia oswaldiana, que está implícito em seu procedimento básico, a montagem. Seria por esse caráter "de objetivação da consciência via e na linguagem" que "critérios mais tradicionais" poderiam considerá-la "'não linda', não reverente para com o 'sentimental', 'desumana'". Isto é, não lírica. O crítico concorda que trata-se de poesia objetiva, que não embala o leitor "na cadeia de soluções previstas" nem o inebria "nos estereótipos de uma sensibilidade de reações já codificadas", mas considera que tal característica é uma qualidade da obra, por quebrar a expectativa do leitor e forçá-lo a participar do processo criativo.[78]

Décio Pignatari observou que a poesia oswaldiana é "poesia por contato direto. Sem explicações, sem andaimes, sem preâmbulos ou prenúncios, sem poetizações. [...] Sua poesia é um realismo auto-expositivo. [...] A coisa, não a ideia da coisa. O fim da arte de representação. Realismo sem tema ou temática realista: apenas transplante do existente".[79] Ou seja, para Décio, a poesia de *Pau-Brasil* funciona como a janela do trem, pela qual se sucedem paisagens abstratas autônomas, autonarradas, sem a mediação de um observador que disporia da imagem da coisa em vez da coisa em si. Este seria justamente o objetivo da subjetividade oswaldiana de vanguarda: dar autonomia à matéria. Conforme já foi dito: "A cidade sem mitos", como vai enunciar em

---

[76] Maria Augusta Fonseca. "Taí: é e não é. Cancioneiro Pau Brasil". In: *Literatura e Sociedade 7 (Modernismo)*. Revista do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada, FFLCH-USP, 2003-2004.
[77] Os poemas com que Bandeira exemplifica esses momentos são todos analisados em capítulos subsequentes.
[78] Haroldo de Campos. "Uma poética da radicalidade", op. cit. p. 18.
[79] Décio Pignatari, apud ibidem. p. 27.

“Aperitivo”. No entanto, como também já afirmado, o recurso compõe uma máscara desse sujeito, que com frequência se denuncia nos poemas.

Maria Eugênia Boaventura aponta a tendência dos críticos contemporâneos a considerar que os poemas pecavam por falta de lirismo, decorrente de um gosto acentuado pela forma e pelo efeito. A autora observa acertadamente que tal “impressão de ausência de lirismo e exagerada rapidez na verdade também está ligada a um padrão de poética, a uma compreensão do que seja lirismo. Caberia verificar o conceito de poesia e de lirismo para os modernistas e até que ponto Oswald fugia dos modelos estéticos usuais”.[80] José Paulo Paes também detecta o procedimento, afirmando que um “aspecto de Pau-brasil que não pode passar sem registro é a sua visualidade e, correlatamente, a sua impessoalidade, já que ali nos fala o poeta menos de si que do mundo à sua volta”.[81]

Para Roberto Schwarz, a objetividade ia de encontro ao programa da vanguarda brasileira, segundo o qual era preciso extinguir os preconceitos e as alienações da tradição estética nacional para trazer à tona a realidade que interessava. Assim, ao extinguir as complicações psicológicas e a interioridade sofrida do período anterior, uma poesia revitalizada nasceria, na qual, quanto “menos enquadrado o fato, quanto mais nu, mais completa a desenvoltura do sujeito”.

De acordo com o crítico, Oswald trabalha “à distância de seu objeto, com ânimo experimental”, técnica em geral entorpecida pelo lirismo subjetivo e cuja modernidade é incontestável. Ademais, a subjetividade “reduzida a um mecanismo mínimo e rigorosamente sem mistério” adquire status de coisa exterior, objeto entre os objetos, palpável e ingênuo como eles. Esse seria o grande passe de mágica da poesia pau-brasil, que permite que as disparidades e os ressentimentos locais identificados em “Pobre alimária” sejam integrados à “visualidade sem segredo, toda em primeiro plano”, com a mesma inocência desta última, com a qual, à primeira vista, seriam incompatíveis.[82]

Ainda nesse poema, Schwarz identifica que o jeito de ser do narrador é típico do paulista do interior, rude e gracejador, com uma palavra familiar e meio bruta para cada coisa, que poderia ser um “sujeito lírico vanguardista”. As páginas seguintes acompanham a trajetória desse sujeito, que, nos poemas escolhidos, assume características paulistas diferentes das do narrador do causo

---

[80] Maria Eugênia Boaventura. “O projeto pau-brasil: nacionalismo e inventividade”, op. cit. pp. 48-9.
[81] José Paulo Paes. “Cinco livros do Modernismo brasileiro”. In: *Revista de Estudos Avançados*, v. 2, n. 3, 1988. p. 98.
[82] Roberto Schwarz. “A carroça, o bonde e o poeta modernista”, op. cit.

de “Pobre alimária”. A intenção é verificar como esse sujeito, assumindo uma máscara distinta, mas ainda despsicologizada, se expressa de maneira a recontar certas nuances da realidade brasileira, emulando o padrão mítico.

A estrutura do mito se mostraria interessante tanto por mapear e desoficializar a matéria local como por permitir a justaposição atraso/progresso, procurando ocultar o caráter conflituoso que encerrava. Isso se dava, em parte, por uma plenitude idealizada que era garantida pela prosperidade do café, a qual se imaginava infinita àquela altura – o que também se acomoda como parte da mitologia fundante do país.

Trata-se, no entanto, de um mito moderno, de uma sociedade não fechada em si mesma, em que a harmonia entre a coletividade e o cosmos não existe, daí a pertinência da multiplicidade de vozes para uma subjetividade desencontrada. Trata-se, ainda, de um mito moderno para uma sociedade de industrialização tardia, cuja base era agrícola e cheia de resquícios coloniais.

Esse enorme paradoxo traz à tona outros: a poesia de Oswald opera justamente sobre um tipo de harmonia, a da bonança cafeeira. A enunciação dissolvente e embaçada é adequadíssima à situação histórica e cultural do Brasil integrada aos estímulos modernizantes, mas se verá que, nos poemas analisados a seguir, ela não corresponde a um sujeito dilacerado diante da precariedade de um mundo recém-saído da guerra ou em crescimento degradante e sufocante. A bagunça de São Paulo nos anos 1920 era um mundo cheio de possibilidades; uma promessa de felicidade.

Isso não impede que alguns poemas deixem resvalar traços de uma melancolia subcutânea, por assim dizer, que revela ambiguidades dessa voz. Vivia-se, afinal, um tempo específico: se de um lado se desejava a certeza de que o café continuaria rendendo para sempre, , de outro, havia a instabilidade e a insegurança decorrentes de seu sucesso frágil e artificial, dependente de umas tantas manobras.

Os próximos capítulos vão tratar dessas discussões e aprofundá-las.

2. A enunciação de um mito moderno para o progresso de São Paulo: "A cidade sem mitos"

Os poemas analisados neste capítulo tratam de imagens que remetem à experiência tanto na fazenda de café como na cidade moderna em ebulição. Os dois "ambientes", intimamente ligados nesse momento dos anos 1920 por uma particularidade histórica brasileira – o desenvolvimento urbano promovido pelo capital cafeeiro –, aparecem também interligados nos poemas.

Uma vez que o desenvolvimento de São Paulo ocorreu como consequência da política econômica voltada para o café, é interessante evidenciar alguns fatos a respeito dessa urbanização. Primeiramente, vale lembrar que o processo teve início por meio de uma burguesia cafeeira, cujos membros "tornaram-se investidores em uma série de atividades"[1] e cujos

> negócios do café lançaram as bases para o primeiro surto da indústria por várias razões: em primeiro lugar, ao promover a imigração e os empregos urbanos vinculados ao complexo cafeeiro, criaram um mercado para produtos manufaturados; em segundo, ao promover o investimento em estradas de ferro, ampliaram e integraram esse mercado; em terceiro, ao desenvolver o comércio de exportação e importação, contribuíram para a criação de um sistema de distribuição de produtos manufaturados. Por último, lembremos que as máquinas industriais eram importadas e a exportação do café fornecia os recursos em moeda estrangeira para pagá-las.[2]

Como resultado desse empreendedorismo cafeeiro, a fisionomia da cidade se atualizou em curto espaço de tempo, "substituindo os traços do assentamento colonial, perpetuados até o século XIX, por um perfil moderno nos termos da cultura europeia da *belle époque*".[3] De acordo com Candido Malta Campos, tal modernização

> pretendia configurar um centro apto a comandar a principal região cafeeira do país, beneficiando-se do fluxo de trocas que conferia a São Paulo crescente destaque como polo do modelo agroexportador então vigente.[4]

---

[1] Boris Fausto. *História do Brasil*. São Paulo: Edusp, 2003. p. 287.
[2] Idem.
[3] Candido Malta Campos. "Trezentos anos em trinta: a remodelação de São Paulo sob a Primeira República". Candido Malta Campos; Lúcia Helena Gama; Vladimir Sacchetta (orgs.). *São Paulo, metrópole em trânsito*. São Paulo: Senac, 2004. p. 72.
[4] Idem.

Para isso, foi priorizada "acima de tudo a criação de uma área central com espaços e edificações de prestígio, capaz de desempenhar suas funções de dominação local e regional".[5] Ao mesmo tempo, para

> o restante da sociedade impunha-se a segregação de usos que não cabiam nesse figurino – como fábricas, vilas operárias, loteamentos e moradias populares – em áreas menos valorizadas, ocupadas ao léu da iniciativa particular. Enquanto a cidade 'oficial' recebia crescentes cuidados, a São Paulo trabalhadora e industrial emergia como realidade à parte, paisagem de chaminés e cortiços vista com desconfiança a partir da colina central.[6]

O mesmo autor afirma que tal composição "levava visitantes a descrever São Paulo como duas cidades justapostas". É precisamente essa justaposição que aparece plasmada alegoricamente em "Pobre alimária". É possível afirmar que essas duas faces da cidade no poema parecem ser condizentes com a maneira como São Paulo se desenvolveu urbanísticamente.

2.1. Do algodão ao café

Para iniciar a análise, o primeiro poema escolhido trata do nascimento de uma imagem algo mítica dessa terra onde se desenvolveriam, concomitantemente, a fazenda de café e a inacreditável capital que sediaria seus negócios.

A transação

O fazendeiro criara filhos
Escravos escravas
Nos terreiros de pitangas e jabuticabas
Mas um dia trocou
O ouro da carne preta e musculosa
As gabirobas e os coqueiros
Os monjolos e os bois
Por terras imaginárias
Onde nasceria a lavoura verde do café

[5] Idem.
[6] Ibidem. p. 73.

“A transação” é o primeiro poema da seção “Poemas da colonização”. O fazendeiro nele retratado não é especificado, mas se sabe que criara filhos, escravos e escravas em terreiros de pitangas e jabuticabas. Ao contrário desse sujeito da oração, o local onde ele criou essas pessoas é mais determinado: terreiros em que havia dois tipos de pés de frutas brasileiras. É de se imaginar que tais pessoas não ficassem exclusivamente aí, mas a semântica de “terreiros” revela algo de intimidade, familiaridade, uma vez que era um espaço nas antigas casas-grandes. As metonímias empregadas – “pitangas” por pés de pitanga; “jabuticabas” por pés de jabuticaba – reforçam essa coloquialidade, esse clima “de casa”. Obviamente a criação destinada aos filhos (“filhas” não são mencionadas, apesar da enumeração dos dois gêneros de “escravos”) e aos escravos não era a mesma, mas, de qualquer forma, ajuda a apreender um pouco do estilo desse fazendeiro. Não sabemos quem ele é, mas vamos descobrindo o que ele tem. Até aqui, uma fazenda com terreiros de frutas onde se misturam filhos e escravos.

A segunda parte do poema inicia-se pela conjunção adversativa “mas”, seguida de um marcador temporal também inespecífico – “um dia” – e do verbo “trocar”. Eis que um dia esse fazendeiro troca sua fazenda por outra, de outro tipo, a ser discutida adiante. A fazenda, que é o objeto direto de “trocar”, aparece representada por diversos de seus elementos, seguindo uma linha já iniciada nos três primeiros versos, numa grande metonímia. São outros três versos em que se sucedem “coisas” concretas dessa fazenda, sem nenhum verbo.

O primeiro deles é uma metáfora para os escravos e seu alto valor, “o ouro da carne preta e musculosa”, dentro da qual há uma metonímia que evidencia a parte dos escravos que mais interessava. O segundo traz mais árvores de frutas tropicais, as gabirobas e os coqueiros (este, o único pé de fato; não são “cocos”). No terceiro, temos os monjolos (parte da maquinaria da fazenda de açúcar) e os bois (animais que também faziam serviço da fazenda).

Neste ponto, dada a catalogação de algumas de suas posses, é possível imaginar que se trata de um fazendeiro do açúcar. O penúltimo verso começa com a preposição “por”, início do objeto indireto da oração principiada com o “mas” do quarto verso. Delineia-se aqui uma mudança de categoria das posses do fazendeiro: as terras pelas quais todos os elementos citados são trocados são imaginárias, não concretas. Além da mudança de status de posse desse fazendeiro, há uma aproximação de termos de campos semânticos distantes, quase opostos: a terra é um símbolo de concretude, de realidade, de garantia.

A fazenda do poema, no entanto, é da ordem da criação mental, inefável. Seu valor é potencial, futuro, uma promessa; talvez uma aposta. Nela nasceria a nova fonte de riqueza desse fazendeiro empreendedor inespecífico, a vastidão da lavoura verde do café – imagem de paisagem ampla intensificada pela aliteração do "v", seguida de outra fricativa em "café".

A historieta construída em forma de poema revela uma mudança de estilo de produção, a qual, até certo momento da história brasileira, ainda não havia rendido frutos – daí o caráter imaginário dessa terra, assim como seu rendimento financeiro propriamente. O café seria uma *commodity* negociada em bolsas de valores, manipulada pelo governo do estado (como será explicado em breve), de valor volátil, um tipo de dinheiro não palpável, quase imaginário.[7]

O poema, portanto, pode funcionar como alegoria da economia colonial brasileira durante a grande transição do eixo da produção econômica do Nordeste para o Centro-Sul do país; uma "transação" comercial, como já indicava o título: uma troca. O poema opera uma simplificação temporal, mas se sabe que essa mudança de regiões econômicas não foi imediata:

> do ponto de vista socioeconômico, o complexo cafeeiro abrangia um leque de atividades que deslocou definitivamente o polo dinâmico do país para o Centro-Sul. [...] Isso não ocorreu da noite para o dia. Houve um processo relativamente longo de decadência do Nordeste e de fortalecimento do Centro-Sul, que se tornou irreversível por volta de 1870.[8]

Numa operação de síntese exemplar da poética pau-brasil, esse longo processo, no poema, mobilizou apenas três verbos: "criara", "trocou" e "nasceria". Não deixa de ser um resumo da maneira como se deu o desenvolvimento econômico do país, pelo menos da colônia ao fim da Primeira República: uma região se desenvolvia; um produto mais imediatamente interessante do ponto de vista monetário aparecia em outro local; a nova região começava a se desenvolver e a antiga era abandonada, num "criar"/"trocar"/"nascer" cíclico. Os próprios períodos de grande produção são denominados "ciclos": do açúcar, do ouro, do café.

---

[7] O adjetivo "imaginárias", relativo às terras do café, pode também indicar o padrão de ocupação dos terrenos pelos primeiros produtores: as propriedades não tinham definição de limites, e apenas os mais "fortes" conseguiam "manter-se na terra, desalojar posseiros destituídos de recursos, contratar bons advogados, influenciar juízes e legalizar assim a posse" (Boris Fausto. *História do Brasil*, op. cit. p. 187).

[8] De acordo com Fausto, de 1821 a 1830, o café correspondia a 18,4% de uma produção exportada total de 85,8%, enquanto o açúcar respondia por 30,1% desse volume. De 1871 a 1880, de uma produção total de 95,1%, o café representava 56,6%, e o açúcar, 11,8%. De 1891 a 1900, o café exportado equivalia a 64,5% da produção que seria exportada, frente a 6,6% do açúcar. Boris Fausto. *História do Brasil*, op. cit. p. 190.

Esse contador de histórias imaginário estabelece um poema que tem algo de conto popular, como se criasse um "era uma vez" do que viria a ser o grande complexo cafeeiro do sul do país. O caráter mágico e mitológico adotado para narrar essa transição/transação indica o início de um padrão consolidado nos poemas a seguir, em que acontecimentos historicamente marcados serão tomados como fenômenos da natureza, da mesma maneira que fenômenos da natureza serão dotados de movimentos tecnicistas, numa simbiose mágica entre campo e cidade grande. Participa desse processo, de maneira determinante, a voz lírica oculta, afim ao modo impessoal da fábula.

2.2. Fazendeiros cosmopolitas

Os quatro poemas a seguir abrem a seção "São Martinho", de *Pau-Brasil*, na ordem em que aparecem aqui. Primeiramente, é possível destacar alguns elementos comuns a todos, à parte o fato de que, sendo uma sequência, delineiam uma viagem a uma fazenda de café e o reconhecimento desse ambiente. A sintaxe simplificada elenca elementos essenciais desse movimento, levando-os ao primeiro plano e desfocando o restante.

Noturno

Lá fora o luar continua
E o trem divide o Brasil
Como um meridiano

Prosperidade

O café é o ouro silencioso
De que a geada orvalhada
Arma torrefações ao sol
Passarinhos assoviam de calor
Eis-nos chegados à grande terra
Dos cruzados agrícolas
Que no tempo de Fernão Dias
E da escravidão
Plantaram fazendas como sementes
E fizeram filhos nas senhoras e nas escravas

Eis-nos diante dos campos atávicos
Cheios de galos e de reses
Com porteiras e trilhos
Usinas e igrejas
Caçadas e frigoríficos
Eleições tribunais e colônias

Paisagem

O cafezal é um mar alinhavado
Na aflição humorística dos passarinhos
Nuvens constroem cidades nos horizontes dos carreadores
E o fazendeiro olha os seus 800.000 pés coroados

Bucólica

Agora vamos correr o pomar antigo
Bicos aéreos de patos selvagens
Tetas verdes entre folhas
E uma passarinhada nos vaia
Num tamarindo
Que decola para o anil
Árvores sentadas
Quitandas vivas de laranjas maduras
Vespas

Além disso, fica manifesta a ausência quase completa do sujeito poético, a não ser pela primeira pessoa do plural no quinto verso do segundo poema e no primeiro do quarto, marcando uma coletividade em vez de uma individualidade. Parece haver uma voz que "narra" essas paisagens do campo à medida que passa por elas, descrevendo-as segundo aspectos exteriores daquilo que vê, e não segundo impressões íntimas. Ela se revela apenas pelo uso do "nós".

"Lá fora" é o adjunto adverbial que inaugura o primeiro poema e o capítulo, e é nessa mesma direção exterior que segue a coletânea. O termo pressupõe outro, o "aqui dentro", referência ao interior do trem e aos sentimentos do eu poético, os quais não são nem serão mencionados; o interesse reside na descoberta das coisas de fora.

Essa voz simula um despojamento de meios para transmitir a experiência da viagem e da fazenda, como se as paisagens fossem passíveis de se autodescrever de maneira transparente, e, entre elas e o eu poético, houvesse apenas o vidro da janela do trem noturno. O sujeito, minimizado atrás dessa "voz", parece tentar se tornar invisível, despojado de uma máscara, e evidencia apenas o exterior observado, que salta aos olhos. Esse comportamento de impessoalidade, contraditoriamente, configura-se como uma máscara, que seria justamente a tentativa do eu poético de evitá-la, de ser "transparente" ao máximo. O resultado estético, tão claro e direto, de fato parece não ter nada a ocultar.

No entanto, seguindo essa orientação ao exterior, é possível apontar algumas inclinações subjetivas em meio aos elementos objetivos de fora. Uma delas talvez seja o tom de curiosidade que transborda dos poemas. Nota-se um desejo de explorar, tocar, cheirar, ver de perto esse inventário de coisas do campo que se esparrama diante do eu poético recôndito. Os poemas são matutinos, inundados de luz solar. Somada a isso, a maneira inusitada como, por exemplo, o cafezal ou o pomar são descritos deixa transparecer algo de descoberta, de primeira experiência em contato com esse universo, verdadeiras revelações para a subjetividade contida.

A identidade poética, ainda que não manifesta, torna patente certo deslumbramento diante dos acontecimentos da natureza na fazenda. Há algo da reação da criança que vive na cidade e fica estarrecida ao ver, pela primeira vez, o leite saindo da vaca ordenhada. O poema de abertura do capítulo seguinte, "RP1", aponta uma chave e uma poética sucinta para esses poemas: "Aprendi com meu filho de dez anos/ Que a poesia é a descoberta/ Das coisas que eu nunca vi".[9] Aqui há um sujeito declarado, que identifica no universo infantil (e se identifica com ele) certa forma de olhar que interessa ao projeto estético oswaldiano e que é facilmente identificável no tom de encantamento com o mundo do campo.

Assim, os ambientes parecem adquirir vida própria, "acontecer" de maneira autônoma: o trem divide o país, a geada arma torrefações de café ao sol, o cafezal é um mar alinhavado por passarinhos, as nuvens constroem cidades, o tamarindo decola para o céu. Por meio dessas metáforas mágicas, atividades relacionadas à ação humana direta sobre a natureza são atribuídas a elementos inanimados ou da própria natureza. Tais atividades ocorreriam quase como fenômenos naturais.

[9] Oswald de Andrade. "3 de maio". In: *Pau Brasil*. São Paulo: Globo, 2003. p. 141.

É interessante apontar também algumas características relativas à semântica dos termos utilizados para contar essa experiência de descobrimento. Entremeada aos elementos do campo – cafezal, frutas, uma profusão de passarinhos, árvores, nuvens, o céu, campos –, aparece certa "parafernália da vida urbana moderna",[10] como o trem, cidades no horizonte, a própria viagem, verbos como "construir" e "decolar". Apresenta-se um campo tomado por um esforço civilizatório, o que permite concluir que o eu lírico, aparentemente não acostumado ao cotidiano fazendeiro e que lança mão de um vocabulário urbano para descrevê-lo, é da cidade.

No entanto, como aponta Alfonso Berardinelli, a "modernidade, especialmente a modernidade poética, nasceu como negação da província", *tópos* que "é antes de tudo o limte, a fronteira além da qual deveria existir ou se imagina que exista o Grande Mundo", do qual "também se pode ter a visão completa da Natureza, da santa e mítica Natureza, do Cosmo, do Infinito".[11] Nota-se que, nos poemas citados, contrariamente, esse moderno sujeito oculto parece encantado com a dinâmica da natureza, em vez de negá-la, ainda que disponha sobre ela uma energia de controle relacionada à cidade, o que não deixa de ser uma negação.

Dessa maneira, o eu lírico que se pretende transparente deixa escapar elementos de um "caipira da cidade grande", que não conhece o mundo rural e se deslumbra com seu funcionamento mágico. Trata-se, a princípio, de uma abordagem contraditória da teoria lírica moderna, como já exposto no trecho supracitado de Berardinelli, uma vez que, em vez de negar a província, a poesia pau-brasil a envolve. É um movimento de volta para dentro do país por meio de uma mirada externa em relação ao sujeito, tencionando neutralizá-lo.

Vale ressaltar também que o principal elemento "natural" dessa grande natureza apreendida pelo sujeito é, na verdade, resultado de um projeto econômico e, portanto, histórico: o cafezal. A produção cafeeira no oeste de São Paulo inaugurou uma nova fase da economia brasileira a partir da segunda metade do século XIX, com a formação de uma "burguesia agrícola". Posteriormente, esse grupo foi responsável pela diversificação da economia, investindo em ferrovias (para o transporte mais eficiente do café), bancos, atividades comerciais e industriais[12] e estimulando o crescimento da capital, financiada pelo grande negócio "rural". Da mesma maneira, o nascimento

[10] Michael Hamburger. "Personalidades múltiplas". In: *A verdade da poesia*. São Paulo: Cosac Naify, 2007. p. 185.
[11] Alfonso Berardinelli. "Cosmopolitismo e provincianismo na poesia moderna". In: *Da poesia à prosa*. São Paulo: Cosac Naify, 2007. p. 68.
[12] Boris Fausto. *História do Brasil*, op. cit. p. 203.

de núcleos urbanos no interior do estado esteve colado ao desenvolvimento das propriedades cafeicultoras. A grande natureza retratada é, portanto, já modificada, um produto histórico.

Esse entrelaçamento entre campo e cidade que aparece nos poemas foi base de um ciclo econômico nacional, em que o desenvolvimento da metrópole e a incursão da parafernália urbana moderna no país se deram como consequências de uma atividade agrícola. Trata-se de um processo de modernização ancorado no passado; uma modernização conservadora.

Assim, quando o eu poético afirma que a geada arma torrefações de café sob o sol, que nuvens constroem cidades nos horizontes, que o município novo foi "plantado depressa nas ruas de poeira"[13] e que há "uma estrada de ferro nascendo do solo",[14] ele tenta inserir esses acontecimentos na dinâmica da natureza, em seu tempo cíclico, mítico. Isso é reforçado pelos verbos no presente, no particípio e no gerúndio, criando uma ideia de estado que permanece, que sempre recomeça, o que se afina com a lógica da modernidade local.

Uma síntese dessa conexão entre o campo (representado pelos cafezais do interior do estado) e a cidade (capital) aparece no poema "Versos de dona Carrie",[15] penúltimo do capítulo: "Cafezais/ Cidades/ Que a Paulista recorta/ Coroa colhe e esparrama em safras". Ao lançar mão do traçado da grande avenida[16] para se referir a estágios do negócio do café, o sujeito revela conhecimento da capital e de suas ruas, além de familiaridade com a produção em questão. A inflexão de descoberta que havia nos primeiros poemas do capítulo dá lugar a um tom de admiração em relação ao assunto, perceptível pela grandeza e pela abundância explícitas por verbos como "coroar" e "esparramar", o que também se verifica no verso final de "Paisagem": "E o fazendeiro olha os seus 800.000 pés coroados".

Esse fazendeiro indeterminado apenas contempla sua enorme plantação, aprecia seus pés de café em momento prolífico, com um quê de admiração. Aparece aí a quantidade portentosa,

---

[13] Oswald de Andrade. "Lei". In: *Pau Brasil*, op. cit. p. 133.
[14] Idem. "Metalúrgica". In: *Pau Brasil*, op. cit. p. 137.
[15] Dona Carrie era o apelido de Carolina Penteado, filha de dona Olívia e casada com o poeta Goffredo da Silva Telles, que aparece no poema. In: Maria Augusta Fonseca. *Oswald de Andrade: biografia*. São Paulo: Globo, 2012. p. 195.
[16] Inaugurada em 1891, a avenida atravessa e é paralela a ruas e alamedas com nomes de cidades do interior paulista relacionadas à produção cafeeira (Rio Claro, Campinas, Itapeva, Itu, Jaú, Franca, Tietê, Lorena). Tinha características até "então desconhecidas na cidade. Reta, com ligeira inflexão altura do parque Trianon, larga e plana, tornou-se atração na cidade" (Benedito Lima de Toledo. "A 'segunda fundação' da cidade". In: Candido Malta Campos; Lúcia Helena Gama; Vladimir Sacchetta (orgs.). *São Paulo, metrópole em trânsito*, op. cit.). Foi a primeira via de piso uniforme e contínuo da cidade depois de asfaltada pela prefeitura, sendo "instantaneamente recebida pelos proprietários de carro como a dádiva ansiada de uma pista de corridas" (Nicolau Sevcenko. *Orfeu extático na metrópole: São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. p. 75). Era símbolo, portanto, da modernidade e da riqueza geradas pela cafeicultura.

expressa em numerais, de pés carregados, "coroados", numa qualificação que apresenta a grandeza da produção e o caráter de "nobreza" dispensado a ela – eis o ouro silencioso. Sobressai aqui certa impressão, reiterada pelo título, de que a fazenda de café é operada pela natureza, sem necessidade de manutenção, num processo quase autônomo, ao qual o fazendeiro apenas assiste. Em "Morro azul",[17] temos o fazendeiro na rede, em repetida atitude contemplativa, mirando o céu cheio de estrelas: "O fazendeiro na rede/ E a Torre Eiffel noturna e sideral". No mesmo poema, há uma referência a Buenos Aires.

Percebe-se até aqui, então, nessa jornada para fora de si que o sujeito desses poemas opera, uma costura que se dá por meio do negócio cafeeiro: de elementos do campo, que parecem ser novidade, a elementos relacionados à urbanidade. E não qualquer centro urbano, mas alguns dos principais daquele momento: Paris, paradigma de modernidade e "centro cultural do Ocidente até a Segunda Guerra Mundial";[18] São Paulo, a capital do café, que caminhava para ser a maior do país; e Buenos Aires, polo europeizado da América do Sul.

Assim, em um ambiente de fazenda, com o qual não parece ter muita intimidade, o sujeito dispõe com naturalidade, para descrever esse ambiente, de termos e metáforas referentes não só ao aparato urbano da modernidade, mas a uma das mais importantes cidades daquele momento. Para falar do céu do campo, cita um dos ícones de Paris.No entanto, "Prosperidade" não termina no quarto verso – tem mais doze; e o quinto traz uma novidade em relação aos poemas já analisados: é a primeira vez em que o sujeito se apresenta de maneira explícita, ao contrário da voz muito tênue e discreta que apareceu dando pinceladas sobre a paisagem em "Noturno", "Paisagem" e no próprio "Prosperidade". O sujeito enuncia-se coletivamente – "Eis-nos chegados à grande terra" – com a marcação da primeira pessoa no pronome e na forma nominal do verbo. Não é dito "Chegamos à grande terra", mas "Eis-nos chegados à grande terra", numa expressão de abarcamento e contemplação da paisagem descrita, que demonstra um estar à vontade (ainda que um tanto pomposo) no ambiente, o que é reforçado pelo outro sentido de "chegados", de uma ligação pessoal, afetiva. Se, em "Noturno", os três versos davam conta de uma viagem de trem, nesse poema, o sujeito plural já é "chegado".

[17] Nome de uma fazenda da família de Tarsila. In: Maria Augusta Fonseca. *Oswald de Andrade: biografia*, op. cit. p. 197.
[18] Alfonso Berardinelli. "Cosmopolitismo e provincianismo na poesia moderna", op. cit. p. 68.

A partir daqui, a enunciação passa da contemplação do presente para reflexão sobre o passado da região cafeeira, essa terra grande desbravada por gente como Fernão Dias (segunda referência ao ouro) e os outros "cruzados agrícolas", que iniciaram a colonização do sertão paulista.

Um dado histórico é "anexado" ao momento presente, estratégia que será ampliada e desenrolada em poemas dos capítulos seguintes, mas que desde já indica certa superposição temporal que passa a ser frequente. A coletividade dessa voz que resgata um conhecimento passado indica, por sua vez, um caráter de recuperação e localização de um momento anterior em nossa cultura, movimento que parece remeter ao das narrativas míticas.

Há uma referência à grande terra dos "cruzados agrícolas", que, no tempo de Fernão Dias e da escravidão, plantaram fazendas e fizeram filhos nas escravas e nas senhoras, ecoando ainda aquele fazendeiro alegórico do primeiro poema. O trecho que vai do quinto ao décimo verso também cria uma narrativa curta nos moldes daquela primeira, em que um processo longo é tornado sucinto, como se os "cruzados agrícolas" paulistas organizassem fazendas com enorme facilidade, como quem planta sementes.

A fazenda caracterizada no trecho mostra-se grandiosa, ainda que, nos três primeiros séculos de colonização, a agricultura brasileira estivesse dividida em dois tipos: a "lavoura de grandes plantações, ligadas à economia aberta, com mercados consumidores distantes, controlados pela metrópole", que ficava no domínio da zona da mata nordestina e do recôncavo baiano, e a que foi "uma imposição das necessidades de alimentação dos agrupamentos humanos radicados em terras brasileiras, e que não participavam das áreas de colonização mais bafejadas por grandes sucessos agro-econômicos (São Vicente e o litoral paulista, São Paulo de Piratininga e áreas povoadas dos vales do Paraíba e Tietê)".[19]

Dessa maneira, a atividade dos "cruzados agrícolas", engrandecida pelo poema, parece ser "um singelo complexo de atividades agrárias, [...] definido por uma lavoura itinerante e baseado na cultura de alguns produtos agrícolas, que muito cedo provaram bem na garantia da subsistência dos primeiros povoadores, indefesos e isolados".[20] Foram "cruzados" no sentido de que, "atirados aos seus próprios recursos e à sua própria sorte", conseguiram se manter dessa maneira rústica,

[19] Aziz Ab'Saber. "Aspectos da geografia econômica no Brasil". In: Sérgio Buarque de Holanda (org.). *História geral da civilização brasileira*. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1960. t. I, v. 2, p. 180.
[20] Idem.

caracterizando "o personagem humilde do verdadeiro pioneiro caipira dos sertões florestais do Brasil sudeste".[21]

Por outro lado, a respeito dessa região, "onde nasceria a lovoura verde do café", sabe-se que recebia pouca atenção da coroa e que, tanto "como nas outras vilas, que aliás rivalizavam com a capital (Taubaté, Parnaíba, Itu...), gozavam ali os bandeirantes de uma de uma liberdade que era antes de tudo fruto de sua pobreza. [...] São Paulo, enfim, não tinha importância: os paulistas é que eram conhecidos e temidos em todo o Brasil".[22]

Eis a outra face desse "cruzado", o bandeirante temido e insubordinado à metrópole portuguesa: esse aspecto da violência bandeirante, no entanto, é oculta do poema. O bandeirante é enaltecido (o que retorna no capítulo de Minas) como o paulista primitivo, quem primeiro desejou expandir o território – procedimento que apaga o conflito e a violência. De qualquer forma, assim como o caipira descrito anteriormente, essa figura pouco tem a ver com o grande proprietário rural, com fazendas, senhora e escravas.[23]

Por sua vez, a ligação dos bandeirantes paulistas à descoberta das minas é factual e, de certa forma, os roceiros citados estiveram ligados à mineração de formas distintas: alguns se destacaram na prática de "uma lavoura *ancilar* para garantir a vida alimentar dos que se atiraram sofregamente a grande aventura aurífera"[24] e outros a quem a "descoberta do ouro no centro-sul de Minas" ofuscou "a vida econômica singela, provocando uma precoce decadência".[25] Assim, a história acaba atando as duas séries de poemas do livro que são trabalhadas neste trabalho: de São Paulo a Minas.

O que aparentemente se configura é uma tentativa de valorização e engrandecimento de São Paulo, atribuindo ao passado da região uma prosperidade que é mais um ponto de vista poético que uma confluência de dados históricos. É como se as terras paulistas tivessem, de um lado, um legado de colonos ligados à descoberta do ouro nas minas – o que contextualiza o uso do nome de Fernão Dias e a menção ao metal no primeiro verso – e, de outro, uma tradição agrícola latifundiária de peso, que não chegou a se desenvolver em São Paulo no século XVII. De acordo

---

[21] Ibidem. p. 181.
[22] Pedro Octávio Carneiro da Cunha. "Política e administração de 1640 a 1763". In: Sérgio Buarque de Holanda (org.). *História geral da civilização brasileira*. op. cit. t. I, v. 2, p. 34.
[23] Além disso, os moradores de São Paulo eram afeitos à captura de índios, "especialmente se aptos ao granjeio da terra". Sérgio Buarque de Holanda. "A mineração: antecedentes luso-brasileiros". In: Sérgio Buarque de Holanda (org.). *História geral da civilização brasileira*. op. cit. t. I, v. 2, p. 256.
[24] Ibidem. p. 181.
[25] Ibidem. p. 179.

com Ab'Saber, três séculos e meio "após a descoberta, o Brasil sudeste iria ser, entretanto, a principal zona agrícola do país, com o advento e a expansão dos cafezais".[26]

O último "bloco" do poema, a partir do décimo primeiro verso, repete a forma "eis-nos", desta vez sem verbos, "diante dos campos atávicos". Eis a fazenda imaginária de "A transação" estabelecida definitivamente.

Como no primeiro poema, aparecem enumeradas aqui, em cinco versos, as posses dessa fazenda, justapostas pela conjunção "e": galos e rezes, porteiras e trilhos, usinas e igrejas, caçadas e frigoríficos, eleições, tribunais e colônias. Sempre aos pares (à exceção do último verso), tais elementos marcam algumas poucas diferenças em relação à fazenda de "A transação", caso dos modernos trilhos e das colônias, mas esse eu lírico declara estar "diante dos campos atávicos", cuja base fundamental parece se manter ao longo do tempo. Já foi verificado que a estrutura dos grandes cafezais não era a mesma das pequenas propriedades dos "cruzados agrícolas" paulistas, mas, nesse momento em que a região já não era mais uma terra imaginária, guardava muitas semelhanças com a antiga fazenda de açúcar do primeiro poema. As posses de um e outro fazendeiro não seriam assim tão diferentes.

É possível notar também certa mudança de tom do início para o final do poema. Há a boa disposição de "Noturno" e de "Paisagem" no início, a qual esmorece, porém, a partir da reflexão a respeito da relativa manutenção estrutural do sistema produtor brasileiro ao longo da história. Apesar da inovação dos trilhos e da mudança do tipo de mão de obra, talvez essa fazenda não seja assim tão moderna como pareceria desejar o eu poético, que deixa entrever certo desalento no final poema.

Configura-se, então, no desenrolar desse poema, uma variedade de imagens – da paisagem do primeiro bloco, passando pela pequena narrativa exemplar no segundo, até a enumeração de coisas do fazendeiro no terceiro – que, justapostas dessa maneira mordaz e sintética, de alguma forma revelam o estado de ânimo desse sujeito sutil. Primeiramente, há o encantamento com a paisagem, fundida entre natural e cultural, da cafeicultura (e que aparece tanto em "Prosperidade" como em "Paisagem"). Em seguida, e talvez derivada do encantamento inicial, uma tentativa de enaltecimento do passado regional, que mescla fatos históricos a certa desmedida. Por fim, alguma melancolia ao notar que aquela transação da fazenda açucareira para a cafeeira, apesar de ter

[26] Aziz Ab'Saber. "Aspectos da geografia econômica no Brasil", op. cit. p. 179.

mudado significativamente a geografia econômica brasileira, não alterou tanto assim a forma de produção nem certos costumes.

Ao mesmo tempo, o tipo de desenvolvimento histórico que se desenrola na economia do país parece estar cifrado na forma desses poemas: há saltos de um ciclo econômico a outro – como também há saltos na dicção dos poemas – em espaços de tempo relativamente curtos, que se revelam indiferentes aos elementos que deixam para trás: cidades, pessoas cujas atividades deixam de ser necessárias, culturas inteiras que, passado o auge da exploração, são abandonadas.

O alquebramento que pode ser intuído no final do poema é como um resíduo não intencional da observação da crueldade desse processo, que o próprio poema, em sua forma moderna, encerra. Ao mesmo tempo que há um esforço do eu lírico, assumindo a voz coletiva, por fixar uma mitologia da região ao resgatar figuras, culturas e elementos históricos do esquecimento, esse processo é perturbado pelos elementos que permancem de fora (conflito, violência etc.), mas que comparecem nesse tom mais desanimado do fim do poema. Esse procedimento será mais bem observado nos poemas de "Roteiro das Minas", mas se revela presente desde já.

Assim, é notável que, apesar das temporadas em Paris e do estilo *bon vivant*, Oswald já pressentia que o terreno em que pisava não era tão sólido, como uma intuição do que viria a desabar no final da década de 1920. Obviamente essa insegurança deve ter sido alicerçada pela peculiar condução econômica do país na época, financiado que era pela exportação cafeeira, que, por sua vez, era sustentada artificialmente pelo estado de São Paulo. Não seria impossível imaginar que o otimismo decorrente das altas do produto convivesse lado a lado com a falta de garantias e a incerteza.

Para conferir a outra face dessa conexão entre campo e cidade, vale analisar outros dois poemas – da seção "Postes da Light" –, cuja ambientação é justamente a metrópole.

2.3. O *flâneur* na metrópole tropical

Aperitivo

A felicidade anda a pé
Na Praça Antonio Prado
São 10 horas azuis
O café vai alto como a manhã de arranha-céus

Cigarros Tietê
Automóveis
A cidade sem mitos

Nota-se em "Aperitivo", logo no primeiro verso, o uso do substantivo felicidade como núcleo do sujeito da oração. A escolha não deixa muita dúvida a respeito do estado de espírito desse sujeito lírico que caminha por um dos pontos mais movimentados e importantes da cidade de São Paulo, a praça Antonio Prado.[27] É como se o índice de felicidade fosse tão palpável e nítido que pudesse andar pela praça movimentada, irradiando-se por todo o ambiente. De qualquer maneira, não se trata de um sentimento do sujeito, mas de um sujeito dotado de ação.

Além de uma referência espacial explícita e relacionada a São Paulo e à história do café (a praça leva o nome do conselheiro Antonio da Silva Prado, membro da família mais rica da cidade, cafeicultor, líder empresarial e primeiro prefeito de São Paulo, de 1899 a 1911), há referências temporais: são dez horas de uma manhã azul. A qualificação da manhã por meio da cor do céu sugere também um momento em que está "tudo azul" metaforicamente, ecoando a felicidade do primeiro verso. O motivo do entusiasmo aparece já no verso seguinte: o café vai alto como a manhã de arranha-céus.

O café "vai alto" em termos de cotação internacional, de negociação na bolsa de valores e de prioridade do governo. A "defesa" do produto passaria, em 1924 (ano anterior ao da publicação de *Pau-Brasil*), do governo federal para o Instituto do Café do Estado de São Paulo, e foi o próprio estado que iniciou a "defesa permanente", até então "apenas esboçada pelo governo federal".[28] A felicidade é ligada, assim, ao movimento no coração finanaceiro da cidade, ambos relacionados aos valores positivos da *commodity*, tudo emoldurado pela manhã e pelo céu azul e, ao mesmo tempo, pelos arranha-céus, num movimento ascendente como o do tamarindo que decola (em "Bucólica"), o das nuvens que constroem cidades e o da própria cidade, à qual, segundo projeto

[27] A respeito do conselheiro e da reforma da praça, Nicolau Sevcenko afirma que ele "desafogou o Triângulo, ampliando o Largo do Rosário, recrismado de Praça Antonio Prado, que se tornou o ponto de confluência e redistribuição de todo o tráfego de veículos e pedestres do centro". *Orfeu extático na metrópole*, op. cit. p. 121.

[28] Boris Fausto. "A crise dos anos vinte e a revolução de 1930". In: Boris Fausto (org.). *História geral da civilização brasileira*. São Paulo: Difel, 1985. t. III, v. 2, p. 422. O autor afirma que a "defesa permanente significava desde logo que o Poder público pretendia intervir continuamente no problema criado pela superprodução cafeeira no Brasil, em face das possibilidades do mercado mundial. [...] Funcionava como um mecanismo regulador da oferta. O governo recebia o café para exportação nos 'armazéns reguladores' e autorizava sua remessa aos portos dentro de limites prefixados. [...] Para financiar a defesa, o Instituto do Café contratou com Lazard Brothers Co., em janeiro de 1926, um empréstimo de 10 milhões de libras que seria pago pela criação de um tributo sobre o transporte do café".

votado pela Câmara Municipal, era imposta "artificialmente a fantasia moderna da verticalização ao centro da cidade".[29]

As incursões de elementos do campo aqui são menos chamativas que as dos elementos urbanos nos outros poemas. O céu permanece como um índice do ilimitado e da grandeza, e as negociações do café encadeiam definitivamente a produção da fazenda ao núcleo urbano em que as decisões eram tomadas. A parafernália da cidade moderna agora não é usada apenas como figura de linguagem, mas faz parte do ambiente retratado. Tudo isso, somado ao andar a pé, ao horário mais avançado da manhã, ao contentamento explícito, indica uma familiaridade do sujeito nesse universo. O entusiasmo dos poemas anteriores permanece, mas com um tom mais "à vontade". A descoberta de lá soa como um deslumbramento em relação à riqueza financeira e ao equipamento urbano mais recente.[30]

De qualquer maneira, o curso "mágico" de atividades humanas continua: a própria felicidade anda a pé, assim como o movimento do café se assemelha ao movimento solar nas manhãs. Está implícito que ele pode "ir baixo" ao final da tarde, acompanhando o pôr do sol, uma vez que se trata de um tipo de riqueza volátil e manipulável, quase imaginária, mas o poema cuida de sua elevação pela manhã, em movimento presente (novamente os verbos estão todos nesse tempo), com a naturalidade do amanhecer e do nascer do sol. Ao mesmo tempo e contrariamente a essa "ascensão solar", a escalada em direção ao céu evoca outra nova sensação dos anos 1920, a aviação, que já havia aparecido em "Bucólica". Assim, o café funde em suas imagens tanto a natureza quanto a máquina por excelência, em operação cara à poesia modernista, a seu modo pau-brasil.

Depois dos quatro primeiros versos, seguem dois de caráter enumerativo: "Cigarros Tietê/ Automóveis". O primeiro provavelmente faz referência a alguma propaganda da época, seguido por outro ícone máximo da modernidade, o carro. Trata-se do "caráter mundano mediador" a que Michael Hamburguer refere a respeito da poesia de Eliot, elementos que "podem logo se tornar um anacronismo para os leitores que nunca ouviram falar" da marca de cigarro, por exemplo.[31] No entanto, tal caráter faz parte da persona pública assumida pelo poeta.

---

[29] Nicolau Sevcenko. *Orfeu extático na metrópole*, op. cit. p. 116.
[30] A respeito dessa "lei de verticalização", Sevcenko afirma que "o efeito cenográfico do conjunto atingiu uma notável eficácia espacial e plástica. O testemunho dos estrangeiros vieram por essa época visitar a cidade fenomenal revelava um misto de estupefação e familiaridade". Ibidem. p. 120.
[31] Michael Hamburger. "Personalidades múltiplas". In: *A verdade da poesia*, op. cit. p. 186.

Tais elementos, seguidos pelo verso final, “A cidade sem mitos”, querem fazer crer justamente o contrário: a ausência da persona para transmitir uma versão “transparente” da cidade. Exceto por “andar”, no primeiro verso, a ausência de verbos ou o uso de verbos de ligação só indica que o sujeito caminha e “imprime” aquilo que vê, diretamente, sem mediação. O sujeito declara o esforço já percebido nos primeiros poemas de tentar se manter neutro ou imparcial, sacrificando a personalidade que, na verdade, escolhe os aspectos da cidade – e do campo – sobre os quais deseja falar.

Assim, o empenho para mostrar a cidade sem mitos, de “cara limpa”, revela o oposto: sua transformação em mito urbano, um cenário que, já pronto, acomodasse a grande narrativa que o café protagoniza em *Pau-Brasil* e de que o próprio Modernismo de certa maneira dependeu para ter início, “aquela vaga e estranha e múltipla realidade pré-industrial que não era a cidade de São Paulo”.[32]

No entanto, o sujeito lírico desse poema apreende outra realidade poética, em que o otimismo e a satisfação tomam o lugar dessa que é vaga, estranha e múltipla, tão impossível de definir. A felicidade é frágil, anda junto da especulação, mas trata-se aqui da fé no jogo jogado. Na tentativa de desmitificar a cidade, cria-se um mito de progresso e confiança sobre essa metrópole que havia pouco vivia a modernização desconjuntada de que Roberto Schwarz fala.

Chama atenção, por exemplo, a experiência urbana apreendida por Blaise Cendrars, que influenciou o estilo oswaldiano e conviveu com o poeta:

Saint-Paul

Eu adoro esta cidade
São Paulo é como o meu coração
Aqui nenhuma tradição
Nenhum preconceito
Só contam esse apetite furioso essa confiança absoluta
    esse otimismo essa audácia esse trabalho esse esforço
    essa especulação que faz construir dez casas por hora
    de todos os estilos ridículos grotescos belos grandes pequenos
    norte sul egípcio yankee cubista

[32] Alfredo Bosi. “Moderno e modernista na literatura brasileira”. In: *Céu, inferno*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2003. pp. 215-6.

Sem outra preocupação que a de seguir as estatísticas
prever o futuro o conforto a utilidade a mais-valia e
atrair uma enorme imigração
Todos os países
Todos os povos
Eu amo isso
As duas três velhas casas portuguesas que restam
são faianças azuis[33]

Nicolau Sevcenko afirma, a respeito da notável eficácia plástica da verticalização, que o testemunho dos estrangeiros que visitaram a cidade no período era um misto de "estupefação e familiariadade": São Paulo muito francesa, ao mesmo tempo que lembrava cidades italianas.[34] Tudo isso somado à desporporcionalidade territorial e à falta de planejamento contribui para o embasbacamento de quem aportava na longínqua urbe sul-americana.

Essa mesma mistura de sentimentos parece ter animado o poema de Cendrars. Sem a intenção de plasmar uma cidade sem mitos, seu poema talvez apreenda de maneira mais imparcial o absurdo de contrastes e extremos que aqui se reuniam do que o poema de Oswald, ainda que o eu lírico esteja evidente, que declare seu gosto pela cidade e sua identificação com ela.

Tendo atuado como "pivô involuntário da 'redescoberta-do-Brasil'",[35] Blaise Cendrars parece ter sido certeiro também na descoberta da própria cidade grande, apreendendo vários aspectos aqui discutidos. Em outro poema, ele de certa forma resume o espírito que se revela nos poemas analisados: "A alegria de viver e de ganhar dinheiro se exprime pelas voz das/ buzinas e a peidorrada dos canos de escapamentos abertos".[36]

É interessante notar que a estética paulista obtida por Cendrars apresenta aspectos da imagem baudelairiana de Paris, onde "é possível estar modernamente só e ferido como nunca, possuídos por quimeras, perseguidos por pesadelos e espectros em pleno dia, nas ruas apinhadas e nas intermináveis periferias", onde "é possível vislumbrar com clareza o inferno". Esse "lugar de estranhamento" que é a metrópole moderna "promete e permite tudo: uma variedade, novidade e mistura de experiências que devem ser ilimitadas por princípio. O universal moderno não é mais

[33] Tradução que consta em Nicolau Sevcenko. *Orfeu extático na metrópole*, op. cit. pp. 117-8.
[34] Ibidem. p. 118.
[35] Ibidem. p. 295.
[36] Ibidem. p. 293.

fundado na unidade perceptível da natureza cósmica. É o universal das mercadorias e das trocas, da produtividade ininterrupta e da unificação dos mercados".[37]

O sujeito de "Aperitivo", porém, não estranha a experiência urbana, mas desfruta dela e pretende apreendê-la como se fosse passível de ser fundada "na unidade perceptível da natureza cósmica", na expressão de Berardinelli, de maneira a emular um mito, ainda que enuncie uma cidade sem mitos. Em comentário contemporâneo ao lançamento de *Pau-Brasil*, Martins Almeida observou o seguinte a respeito do sujeito empírico, que, no entanto, ilumina também a postura do sujeito poético: "Vejo que não há na nossa literatura um tipo que se enquadre tão bem na vida urbana brasileira. Não sofre a menor hostilidade ambiente. Está bem consigo mesmo e com todas as cousas. É um felizardo. [...] É uma das fórmulas mais completas de conformismo urbanos que tenho encontrado".[38] Grande parte desse sentimento de bem viver parece estar justamente relacionado às trocas e à produtividade ininterrupta da mercadoria que era o café, tomado com sinal positivo, ainda que Sevcenko descreva a cidade como

> fenômeno inédito de multidões heterogêneas – compostas de gente na maioria estranhas umas às outras – que se reuniram num ponto remoto do mundo, unidas apenas pela obsessão comum de forçar a realidade a adquirir a forma dos seus vários sonhos pessoais e obscuros. Mais do que cubista, essa era uma situação surrealista transformada num experimento social de escala assustadoramente grande. São Paulo era uma audaciosa obra de arte modernista em si mesma, com suas contradições intrínsecas, sua coleção de ambições delirantes e seu desprezo pela história, passada ou futura.[39]

Tratando de uma cidade desterrada, os olhos paulistas do sujeito de "Aperitivo", talvez já um tanto familiarizados com todas as desproporções, se identificam com essa gente unida pela obsessão de "forçar a realidade a adquirir a forma dos seus vários sonhos pessoais". No caso, o sonho tem algo de coletivo, uma tentativa de fixar alguma tradição na terra que se reinventava ignorando o próprio passado. Ainda que afirmando uma cidade sem mitos, evidencia que há uma fartura urbana, que é da cidade e do campo, e que já é fato dado, fenômeno natural e parte do funcionamento da modernidade, claro como a máscara que finge não usar.

O poema a seguir traz outras questões a respeito da discussão.

---

[37] Alfonso Berardinelli. "Cosmopolitismo e provincianismo na poesia moderna", op. cit. p. 68.
[38] Martins de Almeida. "Pau Brasil". In: Y. S. de Lima; T. P. A. Lopez. *Primeiro tempo modernista – 1917/29*. Documentação. São Paulo, IEB-USP, 1973. p. 245.
[39] Nicolau Sevcenko. *Orfeu extático na metrópole*, op. cit. p. 294.

Atelier

Caipirinha vestida por Poiret
A preguiça paulista reside nos teus olhos
Que não viram Paris nem Piccadilly
Nem as exclamações dos homens
Em Sevilha
À tua passagem entre brincos

Locomotivas e bichos nacionais
Geometrizam as atmosferas nítidas
Congonhas descora sob o pálio
Das procissões de Minas

A verdura no azul Klaxon
Cortada
Sobre a poeira vermelha

Arranha-céus
Fordes
Viadutos
Um cheiro de café
No silêncio emoldurado

O poema tem uma estrutura entrecortada, com cada uma das estrofes dando conta de uma localização. Cada uma, por sua vez, apresenta imagens cindidas, criando um efeito cubista na composição que trata justamente de um ateliê. A primeira estrofe traz elementos da Europa e do interior paulista para compor a personalidade de uma mulher; a segunda trata de Minas Gerais; a terceira, de São Paulo.

Como nos outros poemas, o sujeito poético não é explícito, ainda que a primeira estrofe tenha uma interlocutora, com quem e de quem o sujeito fala com carinho. Já no primeiro verso, a perífrase “Caipirinha vestida por Poiret” faz o entrelaçamento do campo/interior com a metrópole, seguindo a tendência dos outros poemas. No diminutivo, o jeito de ser das pessoas do interior do

estado, que implica certa introversão e desconhecimento do mundo, vem acompanhado por um estilo de vestir que revela o oposto: abertura e cosmopolitismo.

Falando com Jorge Schwartz, o verso "aponta simultaneamente em duas direções", sendo que a

> periferia e o centro, eixo da dialética do nacional e do cosmopolita presente em *Pau Brasil*, adquire concretude nesse verso de abertura. Ele aponta de imediato para o interior paulista, lugar de nascimento e de Tarsila, e concomitantemente para a Cidade Luz, representada por Paul Poiret, um dos melhores costureiros da época em Paris.[40]

Levando em conta que "a primeira pessoa num poema lírico jamais deveria ser identificada, em qualquer caso, ao eu empírico do poeta" e que "serve para transmitir um gesto, não para documentar a identidade nem estabelecer fatos biográficos",[41] parece essencial a esta altura notar que há um caráter autobiográfico na poesia oswaldiana, ainda que ela não seja confessional. Vale a pena citar Alfonso Berardinelli, que, a respeito da poesia de Guido Gozzano, observa que "é a situação real do poeta lírico na condição de indivíduo, como tipo social e cultural, que se transforma em matéria lírica. Em vez de absolutizar-se ou agigantar-se numa abstração transcendental, o eu lírico se relativiza".[42] O mesmo talvez possa ser dito sobre a poesia pau-brasil oswaldiana, que apreende a matéria local do sujeito empírico e a projeta em primeiro plano nos poemas.

A respeito disso, Maria Eugênia Boaventura argumenta que o "processo criativo de Oswald nesse poema não se afastou da prática, ou seja, sua poética se configurou pela seleção de materiais já existentes na memória ou no momento".[43] É dedicado a Tarsila do Amaral, com quem Oswald de Andrade namorava na época e com quem se casaria, apesar de em momento nenhum a pintora ser explicitamente mencionada: "Pelo contrário, sua imagem é construída perifrasticamente em torno de atributos e geografias".[44]

---

[40] Jorge Schwartz. "Tarsila e Oswald na sábia preguiça solar". In: *Fervor das vanguardas: arte e literatura na América Latina*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
[41] Michael Hamburger. "As máscaras". In: *A verdade da poesia*, op. cit. p. 115.
[42] Alfonso Berardinelli. "Cosmopolitismo e provincianismo na poesia moderna", op. cit. p. 84.
[43] Maria Eugênia Boaventura. "O atelier de um poeta". In: *Remate de males*, Campinas, n. 7, 1987. p. 50.
[44] Jorge Schwartz. "Tarsila e Oswald na sábia preguiça solar", op. cit. pp. 20-1.

O nome de Tarsila chegou a constar do título, mas acabou sendo excluído. Ainda segundo Boaventura, existem sete manuscritos de "Atelier" assinados por Oswald, revelando as diversas modificações pelas quais o poema passou: foi chamado, em duas das versões, "Atelier de Tarsila" e, em outra, "Atelier para Tarsila". O desenvolvimento do poema evidencia, sutilmente, na versão final, o que os qualificativos suprimidos do título mostravam mais diretamente: "'Atelier' foi montado com o material sugerido pela obra de Tarsila, através de recursos caracterizadores de seu estilo, de traços da sua personalidade, de motivos da sua temática, do seu interesse pela brasilidade, da sua sede de modernidade, do seu cosmopolitismo etc.".[45]

Assim, a referência biográfica direta desaparece. Voltando à seção "São Martinho", é possível localizar algumas referências desse tipo. O próprio título era o nome da fazenda "do amigo Paulo, onde se agigantam os cafezais do conselheiro Antônio da Silva Prado".[46] Ficava na região de Ribeirão Preto, onde hoje é a cidade de Pradópolis, citada no poema "Lei":

> Depois da criação do município novo
> Plantado depressa nas ruas de poeira
> Os bebês inumeráveis da colônias
> Serão registrados em Pradópolis

A visita à fazenda fez parte do roteiro da visita de Blaise Cendrars ao Brasil, acompanhado por uma comitiva que configuraria a primeira pessoa do plural destacada nos primeiros poemas analisados. A referência ao poeta aparece em "Versos de dona Carrie":

> O team feminino nos bate
> Mas Cendrars faz a última carambola
> Soldado de todas as guerras
> Foi ele quem salvou a França na Champagne
> E os homens na partida de bilhar daquela noite

O eu poético fala ainda sobre Goffredo, genro de Paulo Prado, que

[45] Maria Eugênia Boaventura. "O atelier de um poeta", op. cit. p. 50.
[46] Maria Augusta Fonseca. *Oswald de Andrade: biografia*, op. cit. p. 157.

nos espera de Ford
Numa roupa clara de fazenda
É ele quem cuida da plantação
E organiza a serraria como um poema

Esse é o mesmo poema dos versos sobre as cidades que a Paulista corta. Chama atenção, primeiramente, certa mudança de abordagem em relação às coisas de um e outro ambiente: as da cidade, as marcas do cosmopolitismo e do moderno aparecem com muito mais veemência nos versos ambientados na fazenda que as coisas do campo nos versos ambientados na cidade. Tal alteração da máscara indica um esforço de "urbanização" do campo, quase de "descaipirização", enquanto, na cidade, o café – como principal elemento do campo – já está muito bem integrado à paisagem, aos negócios, ao funcionamento urbano.

Dessa maneira, o termo "caipira", além da referência à origem interiorana da artista retratada, indica outro viés de interpretação. Mário de Andrade escreve em carta a Tarsila, que se encontrava na capital francesa com Oswald: "Vocês foram a Paris como burgueses. Estão *epatés*. E se fizeram futuristas! hi! hi! hi! Choro de inveja. Mas é verdade que considero vocês todos uns caipiras em Paris. Vocês se parisianizaram na epiderme. Isso é horrível!".[47]

Mário, alertando os amigos para um dos conteúdos programáticos do Modernismo – a atenção com as coisas do Brasil –, chama o casal Tarsiwald (e os outros brasileiros que estavam em Paris à época) de "caipira", com o sentido irônico e um tanto depreciativo de "deslumbrados"[48] diante das tantas novidades e "modernidades" internacionais com que travavam contato.[49]

O deslumbramento referido por Mário encontra ecos no segundo atributo do verso, "vestida por Pioret". O fato de Tarsila se vestir com as criações de Poiret, por exemplo, revela algo de um encantamento que estar em Paris, naquele momento, teria causado nos brasileiros. Isso porque, apesar de Jorge Schwartz se referir a Poiret como "um dos melhores costureiros da época em Paris", a partir dos anos 1920 o estilista já não seria mais a estrela que havia sido antes da Primeira

[47] Aracy Amaral (org.). *Correspondência Mário de Andrade & Tarsila do Amaral*. São Paulo: Edusp, 2001. pp. 78-9.
[48] Ibidem. p. 79, nota.
[49] Apesar da "bronca" de Mário, de acordo com Aracy Amaral, na época da carta, a artista já tinha pintado *A caipirinha*, o que Mário ainda não sabia. Estava, portanto, em sintonia com o momento artístico a que se referia o amigo. Tarsila diz em carta à família: "Quero, na arte, ser a caipirinha de São Bernardo, brincando com bonecas de mato, como no último quadro que estou pintando. Não pensem que essa tendência brasileira é mal vista aqui" (idem).

Guerra, impossibilitado de adaptar suas criações ao estilo mais limpo do pós-guerra. De acordo com Harold Koda,

> *by this time, however, its fashionability had been overshadowed by modernism. Utility, function, and rationality supplanted luxury, ornament, and sensuality. Poiret could not reconcile the ideals and aesthetics of modernism with those of his own artistic vision, a fact that contributed not only to his diminished popularity in the 1920s but also, ultimately, to the closure of his business in 1929*.[50]

Apesar da impressão de dona Marinette Prado a respeito das butiques do estilista,[51] sua nova *maison du couture* é descrita por um visitante como "*rich and tasteless. His struggle to be unusual has wound up making it all impossible. It's like a sweetshop*".[52] Em 1928, Jean Cocteau (que Oswald e Tarsila chegaram a conhecer na capital francesa)[53] faz um desenho em que se lê, em inglês, "*Poiret leaves – Chanel arrives*".[54] Em 1929, a marca de Poiret chega ao fim, e o que resta de suas criações é vendido por peso, como sucata. No entanto, na biografia de Tarsila escrita por Aracy Amaral, há duas imagens de notas fiscais da Maison Poiret em nome da artista, com datas de 1924 e 1927.[55]

Também levavam a marca do criador: pratarias e cristais para a futura residência do casal, um *pijama d'appartement* ("uma audácia para o tempo", segundo Aracy Amaral), a toalete a ser usada na cerimônia do casamento e o vestido da noiva, que, a pedido de Oswald, foi criado com a cauda do vestido de casamento da mãe do escritor. O próprio Oswald, assim, estava envolvido em

---

[50] Andrew Bolton; Harold Koda. Site do Metropolitan Museum of Art. Disponível em: http://www.metmuseum.org/toah/hd/poir/hd_poir.htm. Acesso em: 19 nov. 2015. Tradução livre: "A partir desse momento, no entanto, sua maneira de entender a moda havia sido ofuscada pelo Modernismo. Utilidade, funcionalidade e racionalidade suplantaram luxo, ornamentação e sensualidade. Poiret não conseguiria reconciliar os ideais e a estética do Modernismo com os ideais de sua própria concepção artística, fato que contribuiu não apenas para uma queda em sua popularidade nos anos 1920, como também, definitivamente, para o encerramento de seus negócios em 1929".

[51] Aracy Amaral. *Tarsila: sua obra, seu tempo*. São Paulo: Editora 34, 2003. pp. 226-7, nota: "Poiret, por isso mesmo, não era apenas um criador de moda feminina, mas centro de modernidade em Paris: ir à sua loja, conta-nos Mme. Marinette Prado, 'era como ir tomar chá em algum lugar, tantas as distrações que havia em suas boutiques'".

[52] Voguepedia. Disponível em: http://www.vogue.com/voguepedia/Paul_Poiret. Acesso em: 19 nov. 2015. Tradução livre: "Ostentadora e de mau gosto. Seu esforço para ser diferente fez que se atrapalhasse, inviabilizando a ideia original. É como uma loja de doces".

[53] Aracy Amaral. *Tarsila: sua obra, seu tempo*, op. cit.

[54] Voguepedia, op. cit.

[55] Aracy Amaral. *Tarsila: sua obra e seu tempo*, op. cit. pp. 173 e 226.

compras para o casamento: os vinhos para a adega do casal, o piano e "uma linda mobília de sala de jantar que figurou na Exposição de Artes Decorativas".[56]

Afirma Aracy Amaral que

> Tarsiwald – Tarsila e Oswald, no chamar amigo de Mário de Andrade – representaram, de fato, em suas atitudes e em sua obra, o verdadeiro espírito do modernismo brasileiro dândi dos anos 20. "Caipirinha vestida por Poiret" encerra essa dicotomia que destruiu o passadismo construindo e assinalando uma nova postura: a terra e a informação original. A tradição e Paris.[57]

O sujeito do poema parece estar, assim, no atelier da pintora, diante de telas suas, e manifesta em cada verso um pouco da personalidade e da arte dessa mulher. A primeira estrofe, inclusive, sugere duas telas: a própria *A caipirinha* e o famoso *Autorretrato*, em que figura apenas o rosto ovalado da artista com seus longos brincos pendendo e adornando a imagem "flutuante"; uma face que passa "entrebrincos".

A segunda estrofe do poema traz outras imagens inspiradas em quadros da pintora: "Locomotivas e bichos nacionais/ Geometrizam as atmosferas nítidas" poderiam se referir a obras como *E.F.C.B.*, de 1924, e *A cuca*, do mesmo ano. Telas em que a geometrização do cubismo de Tarsila, com elementos sempre muito bem delineados por traços certeiros, arredondados, e cores vibrantes, são evidentes.

Em "Congonhas descora sob o pálio/ Das procissões de Minas" é possível que haja referência a um desenho da pintora, de nanquim sobre papel, cujo título é *Congonhas/Minas*.[58] Temos aí um panorama da cidade, de linhas bem definidas, em que é possível distinguir a igreja de Bom Jesus e as capelas dos Passos.

Os três últimos versos dessa estrofe, "A verdura no azul Klaxon/ Cortada/ Sobre a poeira vermelha",[59] podem se referir a várias telas, dado que o verde, o azul e o vermelho (ou o rosa) são

---

[56] Ibidem. pp. 225-7.

[57] Ibidem. p. 17. A respeito das atitudes e da postura do casal, a autora diz ainda: "Centralizados no presente, ambos aventurosos e amantes da vida, pouco falam de seu passado e mergulham sequiosos no momento que passa: problemas de família ou financeiros são resolvidos em função desse viver, egoística porém intensamente. Daí o segredo desse casal que encarna bem os modernistas e elitistas anos 20 no Brasil" (p. 115).

[58] Museu de Arte Contemporânea da USP. Disponível em: http://www.mac.usp.br/mac/templates/exposicoes/22ideia/22ideia_tarsila_congonhas.asp. Acesso em: 19 nov. 2015.

[59] Jorge Schwartz também reconhece nos versos, "como parte da retórica da afirmação do nacional, as cores da árvore pau-brasil", assim como a terra roxa do último verso seria referência à poeira levantada por um automóvel (como é possível aferir pelo texto de Boaventura, que mostra que uma das primeiras versões desse verso era "Quando a gente

algumas das cores mais presentes e marcantes na obra de Tarsila. Poderia tratar-se de *Palmeiras*, por exemplo. Eis novamente a alusão, com a verdura cortada, ao traço marcado de sua pintura.

De qualquer maneira, observa-se nesses três versos novamente a tendência assinalada de sobrepor cultura e paisagem: há locomotivas ao lados de bichos nacionais, a cidade de Congonhas do Campo no entardecer ("descora") e uma paisagem de mata sob céu azul relacionadas ao elemento klaxon, ultramoderno. Além disso, o poema seleciona essas imagens como se paisagens fossem, mas, muito provavelmente, trata-se já das telas, emoldurando tais cenas, num procedimento metalinguístico "escondido".

A própria pintura de Tarsila adota o procedimento da justaposição paisagem/cultura/história, uma vez que os dois artistas compartilharam uma linguagem estética; ela na pintura, ele na poesia. A produção de Tarsila dos anos 1920 também é chamada de pau-brasil, afinal; além disso, vemos em suas telas, como nos poemas, elementos da flora nacional misturados a trens, automóveis, pontes, igrejas, postes de energia, habitantes da favela no morro, tudo organizado por uma harmonia que só o recorte de uma arte de afirmação do elemento nacional – de valorização artística do nacional por meio da arte – poderia arranjar.

A última estrofe do poema, além de apresentar referências a outros quadros de Tarsila, também opera um corte do ambiente interior do ateliê para fora:

> Arranha-céus
> Fordes
> Viadutos
> Um cheiro forte de café
> No silêncio emoldurado

Temos aí novamente a paisagem da cidade grande, semelhante à que aparece em "Aperitivo", com seus índices de modernidade, emoldurados pela janela do ateliê, tudo envolvido por aquele que era o responsável por toda essa ambientação, a íntima e a externa: o café.[60] A menção "ao café ultrapassa o mero decorativismo ou a introdução da 'cor local' como afirmação

chega de Ford/ Cansado da poeira vermelha"). Outra interpretação do crítico afirma que o verso alude a periódicos dos anos 1920, *Klaxon* e *Terra Roxa*.

[60] Ainda segundo Schwartz, a "síntese enumerativa enquadra-se nos limites impostos pelo silêncio: o espectador olha a cidade de São Paulo como se fosse um *ready-made* silencioso e aromatizado, um cartão-postal oferecido ao *camera eye* do turista". Referências ao texto de Haroldo de Campos, "Uma poética da radicalidade", op. cit.

do nacional. Pelo contrário, São Paulo define nos anos 1920 o apogeu do baronato do café, regiamente instalado nas mansões da avenida Paulista".[61]

Como no caso de "Aperitivo", a imagem da cidade emoldurada em "Atelier" apresenta índices de modernidade que parecem consolidados na experiência desse sujeito, uma modernidade já introjetada, em relação à qual ele se sente à vontade, cosmopolita que é, como a artista retratada. Ainda que São Paulo tivesse, naquele momento, 579.033 habitantes, aproximadamente metade da população do Rio de Janeiro (1.157.873) e o próprio ateliê de Tarsila fosse um dos primeiros da cidade,[62] a revolução urbana ocasionada pelos negócios do café foi uma experiência de modernidade arrebatadora para sua gente, em especial pela rapidez com que se deu, da segunda metade do século XIX até o início do XX.

Assim, em um período de pouco mais de setenta anos, que abarcou o ciclo da cafeicultura, São Paulo passou de lugar onde a vida era "um sono perpétuo" a capital do café, que viu nascer

> as ferrovias, o sistema bancário, as primeiras escolas superiores, os estabelecimentos de um ativo centro bancário, a construção de notáveis edifícios, as estações ferroviárias, a Igreja da Sé, a transformação progressiva de velhas chácaras em loteamentos sucessivos, as avenidas de espigão, as artérias de fundo de vale. [...] A consolidação de ruas e bairros centrais, no patamar plano da praça Ramos-praça da República; a multiplicação de tipos de comércio nos dois núcleos do centro; os reflexos diretos e indiretos do industrialismo pós-Primeira Grande Guerra.[63]

É o resultado desse desenvolvimento convulsivo que impressiona o sujeito lírico dos poemas de Blaise Cendrars. No entanto, a mitologia pessoal que Oswald constrói por meio desses poemas dá conta de um sujeito à vontade em meio a essas "cosmopolitices". O sujeito de "Atelier" e "Aperitivo" já está habituado, inserido nessa modernidade, que inclusive é plasmada pelas mais modernas técnicas artísticas.

Da mesma maneira, parece bastante acostumado aos deslocamentos que ocorrem abruptamente de um lugar a outro, como nas estrofes do poema. Da Europa a Minas a São Paulo.

---

[61] Jorge Schwartz. Tarsila e Oswald na sábia preguiça solar", op. cit. p. 26.

[62] Aracy Amaral. *Tarsila: sua obra, seu tempo*, op. cit. pp. 44-5. O ateliê da pintora ficava na rua Vitória, 133. Lá, Anita Malfatti, depois de temporada em Berlim e Nova York, também frequentaria as aulas de Pedro Alexandrino (pintor acadêmico com quem Tarsila teve aulas), o que, ainda segundo Amaral, "somente a falta de ambiente artístico em São Paulo" poderia justificar, numa tentativa de encontrar "diálogo e eventual afinidade ou apoio, por parte de companheiros de trabalho".

[63] Aziz Ab'Saber. "O sítio embrionário de São Paulo". In: Candido Malta Campos; Lúcia Helena Gama; Vladimir Sacchetta (orgs.). *São Paulo, metrópole em trânsito*, op. cit. p. 17.

Ao interior paulista. Antonio Candido nota, em referência ao personagem João Miramar, mas com impressionante ressonância sobre o sujeito desses poemas, que a viagem "para ele é não apenas buscar coisas novas, mas purgar as lacunas da sua terra". Ao mesmo tempo, estando longe, sente saudade, como atestado em "Canto de regresso a pátria":

> Minha terra tem palmares
> Onde gorgeia o mar
> Os passarinhos aqui
> Não cantam como os de lá
>
> Minha terra tem mais rosas
> E quasi que mais amores
> Minha terra tem mais ouro
> Minha terra tem mais terra
>
> Ouro terra amor e rosas
> Eu quero tudo de lá
> Não permita Deus que eu morra
> Sem que volte pra lá
>
> Não permita Deus que eu morra
> Sem que volte pra São Paulo
> Sem que veja a Rua 15
> E o progresso de São Paulo

Na paródia à "Canção do exílio", contrariamente à tendência aqui estudada, o sujeito romanticamente se revela. Dando sequência ao argumento de Candido,

> a viagem era também um meio de conhecer e sentir o Brasil, sempre presente, transfigurado pela distância. Por isso, há nele pouco dos famosos *exiles* norte-americanos, seus contemporâneos na França; e muito dos estudantes fluminenses que no decênio de 1830 fundaram em Paris a revista Niterói e de lá entenderam melhor o que o Brasil precisava.[64]

[64] Antonio Candido. "Oswald, viajante". In: *O observador literário*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2008. p. 98.

A busca pelo grande mito do Brasil passava, assim, na obra oswaldiana – como ocorreu com esses primeiros românticos – por "certa reversibilidade Brasil-Europa, que esclarecia o sentido da viagem como experiência do espírito e do sentimento nacional".[65] É essa reversibilidade que se nota no enfoque tecnicista utlizado para tentar criar uma imagem de fazenda "não caipira", manifestando justamente certa caipirice do sujeito que empreende a tarefa. Ele se encanta com as descobertas do campo, lançando mão, de maneira casual, de símbolos da modernidade parisiense para descrevê-las. Em paralelo, flana pela cidade com essa mesma naturalidade, pretensamente "sem mitos", ainda que o encantamento com a modernidade cafeeira esteja também evidente.

2.4. Mito burguês na antilírica de *Pau-Brasil*

Faz sentido neste ponto destacar as especificidades da construção mítica em *Pau-Brasil*. Sabe-se que o mito, originalmente, é uma narrativa que reconta as atividades dos deuses e dos heróis de uma cultura e que é produto de impulsos coletivos (muitas vezes sagrados) para sancionar e refletir a ordem cultural existente no momento de sua criação. Ao mesmo tempo, tendo provavelmente surgido num período de tradição oral da civilização, o mito representa um esforço dessa cultura para manter, por meio de um exercício de memória, seu conhecimento sobre si mesma.[66]

Esse tipo de narrativa trata de um evento que, em certo sentido, ocorrera uma vez só, mas que igualmente ocorria o tempo todo, apontando para além da história, para o que é intemporal na existência humana. Ajudaria, assim, a "superar o fluxo caótico de eventos aleatórios" e a vislumbrar o âmago da realidade. Criada para amparar a elaboração das mais problemáticas dificuldades humanas, a mitologia auxiliava as pessoas a encontrar seu lugar no mundo e sua verdadeira orientação. Afinal, todos "queremos saber de onde viemos, mas, como os primórdios se perderam nas brumas da pré-história, criamos mitos sobre nossos antepassados, que não são históricos, mas ajudam a explicar atitudes atuais em relação a nosso ambiente, nossos semelhantes e nossos costumes".[67]

É interessante notar a maneira como essa estrutura narrativa aparece nos poemas analisados: trata-se de outro recurso de despersonalização da antilírica oswaldiana, outra máscara

---

[65] Idem.
[66] Alex Preminger; T. V. F. Brogan (coeds.) *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*. Princeton: Princeton University Press, 1993. p. 806. Tradução livre.
[67] Karen Armstrong. *Breve história do mito*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

a encobrir o sujeito. O procedimento está em conformidade com esse projeto estético e ao mesmo tempo é paradoxal a ele, uma vez que a forma arquetípica deveria se organizar em torno de uma coletividade, sendo oposta às manifestações do individualismo moderno, do qual a dessubjetivação é exemplo.

Ainda, a marcada presença de um ímpeto civilizador sobre a natureza nos poemas, como a naturalização de elementos da civilização, parece apreender a direção em que o pensamento ocidental se desenvolveu: da instância mítica, em que a natureza ainda era ignota e obscura, para a científica, em que é subjugada. Dessa maneira, a mitificação da cafeicultura, além de ser uma forma de conhecimento dessa jovem nação brasileira, engendra um aspecto que não pertence ao funcionamento do modelo arquetípico, mas é da ordem da ciência, no sentido da dominação da civilização sobre a natureza. Esta, por sua vez, a partir do procedimento estético, é transformada num mito, mas moderno. Na esteira de Adorno/Horkheimer,[68] percebe-se que elementos da ordem mítica permeiam os do mundo da cultura, da ordem racional, que passa, segundo o conceito de esclarecimento, a reproduzir a estrutura de repetição arcaica, retornando a esse funcionamento primitivo de pensamento na modernidade.

Assim, os poemas são dotados desse caráter ambíguo em que a cultura tecnicista e a retomada da abordagem cíclica da natureza se entretecem por meio da opacidade subjetiva. Ela impulsiona os elementos da "natureza civilizada" e da "cidade naturalizada" ao primeiro plano dos poemas, além de formar parte da ambivalência cultura/mito, uma vez que opera a desindividualização, característica do arcaico. A manifestação da despersonalização, contudo, contém a ideia de sujeito ao negá-la, que é típica da modernidade.

Nesse sentido, cabe retomar o mito do individualismo da modernidade com o personagem Robinson Crusoé, de Daniel Defoe. No início da era moderna, a história relata as peripécias do inquieto empreendedor que, depois de deixar a cidade e se aventurar em algumas viagens, se vê sozinho numa ilha após um naufrágio e encontra condições para desenvolver uma civilização organizada para sua sobrevivência a partir de seu próprio e inesgotável esforço.

Ian Watt ressalta que a "história de Robinson Crusoé mostra como um homem comum, ao ver-se completamente só, revela-se capaz de submeter a natureza aos seus próprios objetivos

[68] Theodor W. Adorno; Max Horkheimer. "O conceito de esclarecimento". In: *Dialética do esclarecimento*. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

materiais, triunfando assim sobre o meio físico".[69] O autor destaca ainda que parte da popularidade do mito está baseada na ideia da dignidade do trabalho, do valor do trabalho infatigável, que pode redimir. De acordo com ele, nomes como Rousseau e Marx enxergaram nessa estada solitária na ilha uma situação básica, quase elementar, que se configurou como mito do individualismo burguês e moderno.

Ivan Marques afirma que o personagem de Defoe "personifica o ideal da autonomia individual, enquanto a ilha figura a absoluta liberdade econômica, social e intelectual que se tornou um dos anseios da civilização moderna", sendo assim uma espécie de "bíblia da burguesia".[70] É interessante ressaltar que a história de Defoe surge em um momento em que o racionalismo, o cientificismo e o Iluminismo buscavam suplantar qualquer tipo de conhecimento oferecido pela mitologia, que passa a ser encarada, segundo uma perspectiva histórica, como não factível de comprovação, falsa. Robinson Crusoé seria, assim, um novo tipo de figura exemplar para uma época em que a eficiência se tornava paradigma.

No entanto, não tardou o momento em que essa promessa burguesa da superação das adversidades, do domínio da natureza e da construção da sobrevivência por meio do esforço pessoal se revelou o que já era: promessa. Com o advento da modernidade, se vivencia uma nova experiência da personalidade humana: de precariedade diante de um mundo caótico, não explicado, em transformação acelerada, com progressos técnicos espantosos e cataclismos sociais e políticos que desembocaram em guerras, tudo desencadeado pela ação do homem. A razão, portanto, reflui para um estado de barbárie, do qual havia se empenhado para se desvencilhar.

É quando a figura desse sujeito burguês no controle de um mundo subjugado, em perspectiva e onde o tempo é cronológico, entra em crise. Nesse momento, perde-se a fé renascentista na posição privilegiada da consciência do homem em face do mundo, ao mesmo tempo que se percebe não ser possível, a partir dela, organizar uma realidade que não seja falsa nem ilusória.[71]

Segundo o ensaio de Anatol Rosenfeld sobre o romance moderno, toma forma um movimento de retorno às estruturas arquetípicas como possibilidade virtual de escape para um tempo em que o homem, "fundido com a vida universal, ainda não conquistara os contornos

---

[69] Ian Watt. *Mitos do individualismo moderno*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997. p. 157.
[70] Ivan Marques. *Cenas de um Modernismo de província: Drummond e outros rapazes de Belo Horizonte*. São Paulo: Editora 34, 2011. p. 76.
[71] Anatol Rosenfeld. "Reflexões sobre o romance moderno". In: *Texto/Contexto I*. São Paulo: Perspectiva, 1996.

definitivos do eu, em que não se dera ainda o pecado original da 'individuação' e da projeção perspectívica". Por meio da negação do individualismo, esperava-se retornar "à substância anônima do ente humano" e entrever, no mundo do mito, a integração perdida. Daí a necessidade de desfazer a personalidade individual: "para que se revelem as configurações arquetípicas do ser humano", intemporais como o tempo mítico, que não é linear nem progressivo, mas circular, voltado sobre ele próprio.[72]

Viria daí também tanto a valorização das culturas primitivas quanto o aparecimento de mitos em romances como *Ulysses*, de James Joyce. Porém, cabe acrescentar ao argumento do crítico que, como se tratava de um tempo em que o equilíbrio entre o homem e o mundo se havia perdido, esses mitos reinterpretados são tão desarmoniosos e decaídos quanto a realidade moderna que os engendra.

O processo também ocorre na lírica moderna, cujo pressuposto, depois de Baudelaire, é justamente "a desagregação da noção de indivíduo e a indeterminação da categoria de experiência". Berardinelli aponta a nova objetividade aspirada pelos modelos simbolista, expressionista e surrealista, em que as fronteiras do sujeito são ultrapassadas ou entram em fusão. Nesse momento de início da modernidade, não se fazia mais poesia com ideias e sentimentos e esse "transbordamento para uma objetividade *autre* ocorre, por assim dizer, tanto em direção ao baixo quanto em direção ao alto, rumo ao magma psíquico [...] e a alegorias e arquétipos (técnicas abstratizantes, citações de iconografias tradicionais, recuperações do mito)".[73]

Assim, a tendência à despsicologização, na vanguarda europeia, corresponderia tanto a uma abordagem da realidade moderna precária e fragmentária quanto a um vislumbre, via despojamento de estruturas psicológicas complexas, de um mundo anterior, no qual havia concordância entre o homem e o universo.

Como discutido, o recurso se ajusta aos objetivos da poesia pau-brasil. No entanto, cabe verificar as particularidades locais. Primeiramente, a enunciação dos poemas analisados se aproxima tanto do aspecto viajante e da apropriação civilizatória da natureza, como em Crusoé, quanto dos estímulos do progresso tecnicista e da realidade fragmentária para criar um mito brasileiro que compensasse nossas lacunas do passado, realizando o esforço de reconhecimento da cultura brasileira, em processo cujo objetivo acaba se aproximando ao das narrativas arcaicas.

---

[72] Anatol Rosenfeld. "Reflexões sobre o romance moderno". In: *Texto/Contexto I*. São Paulo: Perspectiva, 1996.
[73] Alfonso Berardinelli. "Cosmopolitismo e provincianismo na poesia moderna", op. cit. p. 63.

Assim, temos um sujeito em trânsito, como Crusoé, mas que aporta nas "terras imaginárias onde nasceria a lavoura verde do café",[74] cujo repertório inclui: trens, aviões, arranha-céus, Buenos Aires, Paris, Londres, Sevilha, Minas, interior de São Paulo, interlocutores estrangeiros, fazendas, plantações etc. No entanto, o individualismo como mito, na esteira de Crusoé, não chega a se completar, pois, dada a dessubjetivação, os trabalhos do dia a dia realizados pelo personagem – como construção, plantação e colheita – se conjuram como se fossem da natureza, emprestando à lírica um mecanismo da estrutura arquetípica, em vez do individualismo burguês.

O padrão cíclico e atemporal do mito arcaico é mobilizado no sentido de conceber um conhecimento sobre a São Paulo cafeeira, além de resgatar a experiência da mineração, na esteira do projeto modernista. Essa recuperação do modelo arcaico pela modernidade, portanto, não opera como maneira de representar um sujeito em crise numa sociedade dilacerada, mas um indivíduo relativamente satisfeito, que não flana desencontrado no caos urbano. Ao contrário, há uma plenitude, uma alegria que advém desse vagar por uma cidade que parece mais harmoniosa que infernal. Isto é, o moderno retorno ao mito, na Europa, pressupunha a percepção da ineficácia do ideário liberal-burguês, enquanto aqui era operado como modelo de valorização do dado local.

Dessa maneira, ao mesmo tempo que há um entusiasmo com a cultura tecnicista, a intenção de fixar um conhecimento sobre a identidade nacional se dá pelo modelo arquetípico. Porque enviesado, este deixa de lado questões como a realização do trabalho e os conflitos decorrentes do atraso pelo fato de o Brasil ser um país periférico. A ambiguidade dessa operação é apresentada no próprio "Manifesto da poesia pau-brasil" como ideal de uma sociedade brasileira utópica que agregasse a escola à floresta, ou seja, a cultura racionalista ao elemento primitivo.

Esse "nó" de apreensões da estrutura mítica na poesia oswaldiana parece corresponder ao fato de que o Brasil não chegou a passar por um processo de modernização nos moldes da Europa. O país deixou de ser colônia pouco mais de cem anos antes da publicação desses poemas, mas a estrutura de base – escravidão, produção agrícola e exportação de produtos primários – se manteve. A escravidão foi abolida, e a República, proclamada cerca de trinta anos antes; de qualquer maneira, novamente, a estrutura de base permaneceu inalterada: trabalho compulsório, mão de obra negra desamparada e desqualificada, sistema de compadrio, patriarcado e exportação de *commodities*.

[74] Oswald de Andrade. "A transação". In: *Pau Brasil*, op. cit. p. 123.

Para falar com Roberto Schwarz, o ideário burguês, ao qual pertence o mito de Crusoé e que postulava "a autonomia da pessoa, a universalidade da lei, a cultura desinteressada, a remuneração objetiva, a ética do trabalho etc.", tinha uma razão de ser na Europa, mas não se encaixava direito ao modo como a sociedade brasileira havia se estruturado, principalmente depois da Independência.

> É claro que a liberdade do trabalho, a igualdade perante a lei e, de modo geral, o universalismo eram ideologia na Europa também; mas lá correspondiam às aparências, encobrindo o essencial – a exploração do trabalho. Entre nós, as mesmas ideias seriam falsas num sentido diverso, por assim dizer, original. A Declaração dos Direitos do Homem, por exemplo, transcrita em parte na Constituição Brasileira de 1824, não só não escondia nada, como tornava mais abjeto o instituto da escravidão.[75]

Assim, o país se torna independente com base em ideais liberais americanos, franceses e ingleses ao mesmo tempo que permanece agrário, "dividido em latifúndios, cuja produção dependia do trabalho escravo por um lado, e por outro do mercado externo".[76] Tal configuração permanece até a Primeira República, tempo do Modernismo, com a diferença de que a escravidão havia sido substituída pelo trabalho livre e imigrante.

A industrialização, que seria o alicerce da formação burguesa e da extinção da estrutura do Antigo Regime, aqui se desenvolveu como atividade secundária do capital excedente do café. Não houve um período "feudal" a ser superado nem chegou a se formar um indivíduo burguês de fato; manteve-se o regime antigo aliado à "parafernália" da vida burguesa moderna, "importada" com o lucro do café. Trens, carros, bondes, energia elétrica, arquitetura e urbanismo europeus, a cidade grande, enfim, foi transplantada para dentro de um recente entreposto colonial, com sua estrutura social e cultural provinciana ainda em funcionamento.

O processo faz lembrar a forma do soneto trazida para nossa sociedade indígena na Idade da Pedra, na analogia de Antonio Candido,[77] assim como a inauguração do bonde em São Paulo, que aparece nas memórias de Oswald de Andrade, ou a imagem de um bispo mineiro que se espera sair da história colonial em pleno século XX, num dos poemas de Minas Gerais que se verá adiante.

---

[75] Roberto Schwarz. "As ideias fora do lugar". In: *Ao vencedor as batatas*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2012. p. 12.
[76] Ibidem. p. 13.
[77] Antonio Candido. *Iniciação à literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2010. p. 13.

Tal experiência estética retém essa conjunção de estágios de desenvolvimento distintos, inclusive cronologicamente, num mesmo local e mesmo período, que ocorrem no capitalismo periférico brasileiro. É a mesma "praça pública", percebida por Roberto Schwarz em "Pobre alimária", onde se encontram reposições de mitos que nunca tivemos: mitos de fundação, mitos modernos e uma estrutura moderna de apagamento do sujeito, que corresponderia à crise do indivíduo burguês.

No entanto, como a formação da burguesia no Brasil ocorreu de modo conflituoso, é natural que sua crise compareça de modo enviesado. Nos poemas, trata-se de um tipo de burguês ambíguo, arcaico e moderno, fazendeiro e urbano, que vivia de maneira intensa e como grande novidade as vantagens da cidade grande, que não parecia ter o caráter dilacerante experimentado nos centros europeus. Obtém-se, assim, na poesia pau-brasil, a negação de um individualismo que não chegou a se fixar historicamente como promessa de autonomia, "cuja trajetória revela as potencialidades do homem".[78] Essa negação do sujeito, portanto, não corresponde à perda da noção do indivíduo burguês no mundo moderno, até porque, como visto, o mundo em questão era moderno ao mesmo tempo que colonial.

Ocorre, assim, a elaboração de uma enunciação elíptica que, nos poemas de São Paulo, em especial, manifesta um regozijo na experiência urbana, não se vê tolhido da capacidade de elaborar um sentido para essa forma de viver. A perda do eu e a retomada da estrutura arquetípica não comparecem, respectivamente, como desrealização do sujeito nem como potencialidade de fuga para um tempo em que a harmonia homem-universo fosse recuperada, como ocorria no romance psicológico europeu. Antes, parece a manifestação de um indivíduo que não chegou a se completar em sua autonomia, sendo ao mesmo tempo burguês e latifundiário, cosmopolita e provinciano. Ao mesmo tempo, tal individualidade se manifesta como coletividade mítica não para "questionar a crença no modelo burguês dos sujeitos como senhores de seus destinos",[79] mas como possibilidade de "construção" de caráter nacional por meio da elaboração de um mito fundador coletivo que, no caso de São Paulo, em particular, tampouco existia.

Dessa maneira, sendo em teoria uma ideia liberal importada e, na prática, encarnado por uma "burguesia de nome", o individualismo moderno no Brasil se firma como repetição deslocada.

---

[78] Rufinoni, Simone R. "Romance moderno, psicologismo e volta ao mito". In: *Favor e melancolia: estudo sobre* A menina morta*, de Cornélio Penna*. São Paulo: Nankin, Edusp, 2010. p. 48.
[79] Idem.

E o sujeito lírico, claramente participando do entusiasmo pelo bom momento do café e usufruindo da modernidade correspondente a ele, se funde num exultante estado exterior de coisas, por meio do qual se esconde e se manifesta, ao mesmo tempo. A instância pessoal, dessa forma, não parece tão passível de formulação quanto certo caráter de coletividade, que é da estrutura mítica e que intentava a elaboração de certa ideia de Brasil.

Vale ressaltar neste ponto que a "artificialidade repentina e sem raízes da riqueza cafeeira, gerando uma metrópole complexa da noite para o dia, lançou as imaginações no vazio".[80] A observação de Sevcenko, que diz respeito à formação da cidade de São Paulo, aponta para o caráter desenraizado de um grupo que, ao mesmo tempo, comandava a economia e a política do país por meio da capital paulista e ao qual estavam ligados os modernistas. Percebe-se, assim, que a necessidade de criação de um mito e de uma identidade nacionais retomada pelo Modernismo também passava pela necessidade de radicação da elite econômica e financeira que o encampava.

2.5. O retorno do eu: "Glorioso destino do café"

Glorioso destino do café

Pequena árvore
Cheia de xícaras
Te dei
Adubo
Trato
Colono
Céu azul
E tu deste
A safra
Dos meus anos fazendeiros

Depois deste
O desastre
E de bôrco no chão
Me recusei
A achar desgraçados os meus dias

[80] Nicolau Sevcenko. *Orfeu extático na metrópole*, op. cit. p. 113.

Senti que como tu
Pequena árvore
Milhões de homens de minha terra
Haviam sido queimados
Decepados dos seus troncos
Para que se salvasse
Sobre a miséria de muitos
O interesse dos imperialismos
E se apaziguasse a gula
De seus sequazes tempestuosos

E deste
Em xícaras
O travo da tua cor madura
Senti no teu calor
Aquecido nos fogareiros pobres
O rubi da revolução

E como muitos me armei
Cavaleiro de ferro
Nos lençóis rasgados
Dos cortiços
E nas praças tumultuosas
E como tu pequena árvore debordada
Debordado do latifúndio
Saí ao encalço da felicidade da terra

Nesse poema, de 1944, Oswald retoma, vinte anos depois da publicação de *Pau-Brasil*, o café como tema de sua poesia. Títulos breves de poemas sucintos, como “Aperitivo” e “Paisagem”, dão lugar ao título irônico que qualifica a sorte cafeeira num poema longo de quatro estrofes. A voz lírica que antes enunciava à distância, com tendência à invisibilidade, ressurge como sujeito lírico que se dirige a uma alteridade. Como num acerto de contas ou numa revisão que pretende encerrar um assunto, ele se endereça ao próprio café, ainda que se referindo a ele de maneira direta e nominal somente no título.

No primeiro e no segundo versos, a alusão se faz por meio da antonomásia "pequena árvore cheia de xícaras". O procedimento se aproxima do início de "Atelier", com a caipirinha vestida por Poiret, mas, se lá a mulher era colocada a "desfilar" sua beleza e excentricidade únicas diante de homens de diversas cidades europeias, aqui o florescimento da árvore é resultado de um cuidado, de um trabalho. Bem diferente daquele cafezal alinhavado pelos passarinhos, nos quais a geada armava torrefações ao sol.

Desaparece a máscara cosmopolita, assim como a fruição de uma paisagem, citadina ou fazendeira, que era vivida com intensidade no presente desses anos fazendeiros. Representados na safra pau-brasil como mitos, esses bons momentos fazendeiros inauguravam um modo de ser brasileiro que se esperava que continuasse a sobrevir indefinidamente. No entanto, dado o intervalo de tempo, é possível refletir sobre esse passado e percebê-lo como a operação simples apresentada na primeira estrofe: são enumerados os fatores que tornaram a produção cafeeira possível e, como resultado, advieram anos de fartura.

Do mesmo ano da publicação do poema é a conferência que Oswald proferiu em Belo Horizonte sobre o caminho percorrido de 1922 a 1944. Nesse momento de reflexão, o poeta considera que o Modernismo se realizou no parque industrial de São Paulo, "com seus compromissos de classe no período áureo burguês do primeiro café valorizado", e que foi um "diagrama da alta do café, da quebra e da revolução brasileira".[81]

A confiança na economia cafeicultora é, assim, um "estado de ânimo" superado, considerado, agora, em perspectiva e de maneira ponderada. A volta da perspectiva traz com ela o sujeito ao poema. Não temos mais uma subjetividade imersa num mundo eternamente presente e próspero de fazendas, cidades e viagens, que, de tão envolvida nessa realidade de bem viver, se deixa tragar por ela. Essa subjetividade estava tão enredada pela concretude e pelas coisas desses anos fazendeiros que parecia se "afogar" nela, em sua objetividade, que tomava a frente da cena nos poemas de *Pau-Brasil*.

Mário de Andrade descreveu de maneira bastante vívida esse "arrebatamento" da década de 1920 também em momento de revisão sobre o Modernismo, na fala de 1942 em homenagem aos vinte anos da Semana (dois anos antes da publicação do poema citado, portanto). Diz Mário que "esse tempo destruidor do movimento modernista foi pra nós tempo de festa, de cultivo imoderado do prazer" e que "ninguém pode imaginar como nos divertimos. Salões, festivais, bailes

[81] Oswald de Andrade. "O caminho percorrido". In: *Ponta de lança*. São Paulo: Globo, 2004. p. 165.

célebres, semanas passadas em grupo nas fazendas opulentas, semanas-santas pelas cidades velhas de Minas".[82] Na mesma reflexão, o escritor pondera: "Tudo o que fizemos... Tudo o que eu fiz foi especialmente uma cilada da minha felicidade pessoal e da festa em vivemos. É aliás o que, com decepção açucarada, o que nos explica historicamente. Nós éramos os filhos finais de uma civilização que se acabou [...]".[83]

O clima constante de celebração fazia parte do caráter "essencialmente destruidor" do primeiro Modernismo, quando a criação de uma cultura nacional renovada e brasileira era parte da "festança": "na ebriez de mil e uma teorias, salvando o Brasil, inventando o mundo, na verdade tudo consumíamos, e a nós mesmos, no cultivo amargo, quase delirante do prazer". Nos poemas de *Pau-Brasil*, no entanto, como já dito, o arroubo é sentido por meio desse ambiente palpitante, desse mundo que pulula à frente de uma enunciação diminuída, tomada por ele.

Em "Glorioso destino do café", o sujeito emerge; os anos fazendeiros assumem um caráter de atividade objetiva: não se trata mais de um cafezal como parte da paisagem natural da terra, um fruto brasileiro original, por assim dizer. Temos um pé de café metonímico, assim como um sujeito evidente, que havia proporcionado as condições de cultivo e recebido em troca as benesses dos anos de produção rentável.

Esse poema, apesar de publicado em 1944, pressupõe os anos 1930, quando, depois da derrocada da economia cafeeira, se desenvolveu "uma espécie de convívio íntimo entre a literatura e as ideologias políticas". Diferentemente do que houve em anos anteriores, desenha-se no período uma abordagem mais democrática em relação à cultura, em contraste com "a visão de tipo aristocrático que sempre havia predominado no Brasil, com uma tranquilidade de consciência que não perturbava a paz de espírito de quase ninguém"[84] e que parece ter dado a tônica do primeiro Modernismo.

Acompanhando a tendência, Mário de Andrade também escreveu sobre o tema da cafeicultura em peça finalizada em 1942, chamada, justamente, *Café*.[85] A obra trata de uma revolução desencadeada por ex-colonos e operários depois da derrocada da base da economia em 1930, quando

---

[82] Mário de Andrade. "O movimento modernista". In: *Aspectos da literatura brasileira*. São Paulo: Martins, 1974. p. 241.
[83] Ibidem. p. 253.
[84] Antonio Candido. "A revolução de 30 e a cultura". In: *A educação pela noite*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011. p. 235.
[85] Mário de Andrade. *Café*. In: *Poesias completas*. Belo Horizonte; São Paulo: Itatiaia; Edusp, 1987.

> armazéns se entulharam de milhões de sacas de café indestinado. E foi um crime nojento. Mandaram queimar o café nos subúrbios escusos da cidade, nos mangues desertos. A exportação decresceu tanto que o porto quase parou. Os donos viviam no ter e se aguentavam bem com as sobras do dinheiro ajuntado, mas e os trabalhadores, e os operários, e os colonos? A fome batera na terra tão farta e boa.[86]

Na primeira cena do primeiro ato, os estivadores dizem:

> Minha terra perdeu seu porte de grandeza...
> O café que alevanta os homens apodrece
> Escravizado pela ambição dos gigantes da mina do ouro.
> O café ilustre, o grão perfumado
> Que jamais recusou a sua recompensa,
> Nada mais vale, nada mais.
> Que farei agora que o café não vale mais!
>
> Essa força grave da terra era também a minha força.[87]

O tom é bastante próximo ao de "Glorioso destino", tanto que, na mesma cena, os mesmos estivadores que falam se dirigem às pilhas de sacas de café da seguinte maneira:

> Oh grão pequeno do café, escuta o meu segredo
> Grão pequenino
> Não te escondas assim no silêncio infecundo
> Grão pequenino
> Não dorme na paz falsa da morte, a fome indica os caminhos
> A fome vai fatalizar os braços
> Grão pequenino do café!

Mário fala que os estivadores se dirigem "amorosos" ao café inutilizado, e essa mesma afetividade reaparece no poema de Oswald no trato com a pequena árvore, talvez influenciado pelo primeiro. No entanto, quem fala sobre o desastre na peça de Mário, como já dito, são estivadores

[86] Ibidem. p. 401.
[87] Ibidem. p. 425.

e, em outras cenas, colonos e operários, não o fazendeiro. Fazem parte dos "Milhões de homens da minha terra" – queimados como as sacas de café e decepados de seus troncos –, dos quais o fazendeiro faz um movimento de aproximação no poema.

Na peça de Mário, os fazendeiros também aparecem, mas num momento em que apresentam a plantação a novos donos, a quem entregaram a fazenda como pagamento de dívida. Os colonos cobram pagamentos atrasados e, diante da negativa, se revoltam e decidem abandonar a terra, mesmo sem desejar isso. A perspectiva subjetiva, assim, não é a mesma nos dois casos, o que indica a complexidade da postura do fazendeiro no poema em questão – mas esse aspecto exigiria um estudo à parte.

De qualquer forma, interessa aqui observar a mudança pela qual passa a enunciação na poesia oswaldiana que trata do café. Tal alteração parece estar relacionada a um movimento de engajamento e tomada de posição política, antes excepcional, que se alastrou entre os intelectuais brasileiros a partir de 1930. Criou-se um ambiente em que o posicionamento político se tornou quase obrigatório: entre os que optavam pela esquerda, pelo comunismo, e aqueles que enveredaram pela extrema direita, com o integralismo.

Oswald adere ao primeiro grupo logo no início da década de 1930, filiando-se ao partido comunista e elaborando um ponto de vista mais ostensivamente crítico. O poema em questão trata justamente da conscientização e do engajamento que atravessam a atividade e a produção artística do período, num movimento que é mediado pelo café, marcando um retorno do tema à poesia oswaldiana segundo um novo status.

a. A subjetividade e o café: ocultamento e revelação

A primeira estrofe sintetiza a essência dos poemas analisados anteriormente, que tratavam da safra dos anos fazendeiros desse sujeito. E, se antes havia um esforço para a indeterminação dessa subjetividade, agora o sujeito assume sua face fazendeira: quem disponibiliza adubo, trato e colonos para uma plantação é o dono da fazenda, afinal. É possível pensar que trata-se do mesmo fazendeiro de "A transação", que, no entanto, aparecia lá como objeto do poema, não como sujeito.

A realidade de cidades e cafezais que aparece como totalidade nos poemas do terceiro capítulo é momento passado, que ocupa uma estrofe e que seria finalizado pelo "desastre": a quebra da bolsa de valores de Nova York em 1929. O fazendeiro de antes, a partir da segunda estrofe, é

jogado “de bôrco”, assumindo uma posição empática em relação ao destino da pequena árvore, que se estende aos dos homens de sua terra: queimados e decepados de seus troncos para salvar, a despeito da miséria causada, o interesse econômico de uns poucos.

O poema realiza-se, dessa maneira, como contraponto àqueles analisados no início deste capítulo. Sua síntese na primeira estrofe revela um esforço de desmitificação: o cafezal não é mais uma paisagem, mas ressurge como produto de um trabalho objetivo realizado no passado. Havia uma fazenda, havia seu dono e aqueles que lá trabalhavam, obtendo vantagens para esse fazendeiro que fala. O mito elaborado nos poemas anteriores, que desrecalcava temas locais, mas sublimava os conflitos da formação paulista, é desconstruído nessa estrofe. Vale notar que os elementos objetivos estão presentes, mas elencados por um sujeito autor de uma atividade. Essa ação deliberada, antes ausente como o sujeito, não é mais resultado de fenômenos da natureza.

O sujeito fazendeiro, agora em primeira pessoa e diante da derrocada de sua riqueza, percebe e se comove com as dores do “homem do povo”, engajando-se a seu favor. É interessante notar que o comparecimento do sujeito lírico acompanha, em sentido contrário, um movimento “coletivizante”: ele se irmana a outros sujeitos em condição de exploração, se coloca em posição semelhante, num claro movimento de aquisição de consciência crítica. A evidência subjetiva ocorre ao mesmo tempo que se obtém a percepção da alteridade de “milhões de homens” da terra que são explorados, revelando uma animação de saída de sua classe para solidarizar-se com outra.

Trata-se de operação contrária à dos poemas de *Pau-Brasil*: nestes, diante de uma variedade de ambientes, experiências e elementos cosmopolitas partilhados por poucas pessoas (uma mulher num ateliê, um fazendeiro, alguns nomes próprios), a enunciação se retrai. No entanto, percebe-se nesses poemas um estado de espírito de satisfação que, apesar da desindividuação, é individual; no máximo, compartilhado por poucos. Manuel Bandeira aponta, em comentário[88] sobre *Serafim Ponte Grande*, o individualismo que, acima de tudo, tanto compraz Oswald de Andrade, e é esse sentimento que também comparece em muitos momentos dos poemas paulistas.

De qualquer forma, se antes a “felicidade andava a pé na Praça Antonio Prado”, bem à disposição dessa voz perambulante e contente, já que a manhã era de céu azul e a cotação do café ia alta, agora o sujeito foi desterrado de seu latifúndio cafeeiro, adquirindo consciência dos problemas e do atraso brasileiros. Paralelamente, como já foi dito, a cidade moderna que em “Aperitivo” era uma praça plena, numa cidade que não parecia fragmentada nem caótica, a ser

[88] Manuel Bandeira, apud Luiz Bueno. *Uma história do romance de 30*. Campinas: Unicamp, 2006. p. 171.

aproveitada ao máximo, reaparece na imagem de cortiços e praças tumultuosas. Ou seja, aqui a cidade tem mais o caráter opressor de que se falava no terceiro capítulo. A felicidade não anda mais "à toa" pela cidade, pronta para ser desfrutada; o sujeito precisa sair ao seu encalço, em movimento revolucionário de luta por direitos. Isto é, a felicidade assume outra inflexão: trata-se, agora, da busca do bem coletivo.

A mesma mudança pela qual passou o sentimento de felicidade parece acontecer com as imagens do café entre os poemas de 1920 e esse, de 1944. Antes ele se constituía mais como parte da "atmosfera" daquele tempo, como elemento que envolvia os ambientes descritos, quase como se fosse ele próprio um estado de ânimo. Havia o cheiro do café no silêncio emoldurado, assim como o ouro silencioso e o fato de que ia alto como a manhã de arranha-céus. Uma presença constante, ainda que impalpável; um meio que permitia aquela maneira de viver dos anos fazendeiros.

No poema discutido aqui, ele retorna concreto, como produto de fato: fala-se de xícaras, do sabor, de seu calor nos fogareiros pobres. É o uso da bebida que se apresenta: o estimulante exportado para que trabalhadores tivessem energia para trabalhar mais. No entanto, funciona também como meio de reconhecimento dos "milhões de homens da terra", que foram sacrificados como a pequena árvore, assim como uma xícara de café é compartilhada numa moradia pobre.

Como o sujeito se dirige à pequena árvore cafeeira, mas estende a empatia por ela à massa trabalhadora, a imagem do café passa de um "estado de ânimo" impalpável dos anos 1920 para um mediador da consciência de classe nos anos 1940, o que também ocorre, de certa maneira, na peça de Mário de Andrade. É do movimento de destruição da planta que se parte para a analogia com os homens da terra; é na partilha de uma xícara do produto que se dá a irmanação com esses homens pobres e que se percebe o calor da revolução. Essa operação de concretização da imagem do café, de atmosfera para planta específica e produto, acompanha também a trajetória do sujeito: de volátil nos poemas vanguardistas a concreto nesse caso.

Chama atenção a escolha do título, que é irônico. Na realidade, glorioso teria sido mais o passado do café que seu destino. O próprio Oswald, em 1933, recém-convertido ao comunismo e renegando o "glorioso" passado recente, afirmou que a "valorização do café foi uma operação imperialista. A poesia pau-brasil também. Isso tinha que ruir com as cornetas da crise".[89] Uma

[89] Oswald de Andrade. *Memórias sentimentais de João Miramar*. *Serafim Ponte Grande*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.

observação dessa ordem exclui a glória tanto do destino quanto do passado. Assim, depois de onze anos, o destino aqui parece ser um em que o café, instrumento mediador segundo o qual o sujeito se torna consciente do trabalho, da exploração e dos conflitos nacionais, é estilizado talvez como uma força, uma energia simbólica para a revolução que conquistaria a felicidade coletiva de que se fala no último verso.

Em vez da felicidade desimpedida e "à mão" que deambulava pela praça nos anos modernistas, essa é de outra natureza, mais próxima do que o próprio Oswald descreveu na conferência de 1944 em Belo Horizonte: "estou convencido de que só seremos felizes sobre a terra quando toda a humanidade, num mundo redimido, comer à mesma mesa, com a mesma fome justa satisfeita, sob o mesmo tendal de fraternidade e democracia".[90]

b. O narrador e o café: *Marco zero*

O café ainda retorna na obra de Oswald de Andrade nos dois volumes de *Marco zero*: *a revolução melancólica* e *Chão*, publicados na década de 1940. O autor tinha a ambição de compor um romance mural com cinco volumes, dos quais apenas os dois citados foram concluídos. As obras retratam uma gama de personagens de origens diversas no estado de São Paulo convulsionado pela desvalorização do café nos mesmos anos 1930. Um dos fios condutores dos romances é a história da decadência da família Formoso, proprietária de fazendas de café desvalorizadas e com residência em um bairro nobre da capital.

Maria de Lourdes Eleutério observa que "Oswald é hábil em nos fazer ir da sede da fazenda para a casa do bairro rico chamado de Jardim América, ambas dos Formoso", afirmando que a "obra oswaldiana até então predominantemente citadina faz agora o mundo rural e o mundo urbano se confrontarem e se entretecerem".[91] Há ainda outros ambientes paulistas retratados, como o litoral, o interior e bairros proletários de São Paulo. No entanto, apesar da afirmação da autora, a geografia dos romances, no que diz respeito à família fazendeira, parece ser uma retomada da ambientação dos poemas já analisados de *Pau-Brasil*.

---

[90] Idem. "O caminho percorrido", op. cit. p. 175.

[91] Maria de Lourdes Eleutério. "Posse ou propriedade, eis a questão". In: Oswald de Andrade. *Marco zero I: a revolução melancólica*. São Paulo: Globo, 2008. pp. 16-7.

Dessa maneira, haveria aqui a mesma experiência do fazendeiro que perdeu seu status prévio tratada em prosa. Não se trata, como no poema analisado item anterior, de um fazendeiro que se revela empático ao homem do povo, mas de uma família atormentada pela derrocada. Há um personagem da família que tem alguma intenção nesse sentido, Jango, "filho dos latifundiários e da crise do café", que "vaga pela cidade de São Paulo e pelo interior do estado, sem direção na história e na vida" e que tenta se redimir "pelo voluntarismo político, aproximando-se dos comunistas".[92]

Assim, ele atesta: "De fato, a minha vida e minha vocação não podem esconder a origem de senhor rural, mas a crise de Wall Street trazendo a ruína da minha família como a ruína de todo o trabalho paulista me fez sentir que éramos vítimas da luta imperialista". E ainda: "Sem dúvida, é o colono, o maior sacrificado. Ele substituiu o negro da senzala. Há quem diga que o café é uma lavoura de escravos que acompanha a primeira seiva da terra e por isso marcha, deixando atrás de si a desolação, o deserto e a esterilidade".[93]

Ele causa desgosto para a mãe, que, dada a ruína da família, já não recebe mais os padres em casa como antes e passa a ser tratada de forma diferente por eles. Ela diz em relação ao filho: "Vou perguntar se ele quer que o mundo continue sem nenhuma distinção como anda. Nenhuma moça põe mais chapéu nem meia. Se ele quer que seja tudo a mesma coisa, uma lavadeira, uma senhora distinta e uma operária de fábrica". E continua: "Ele quer que a gente que nasce de pé descalço sente em nossa cama? Quem nasce numa estrebaria pode achegar-se à nossa mesa?".[94]

Dessa maneira, percebe-se que, em *Marco zero*, a postura mais próxima à do fazendeiro de "Glorioso destino" é a de Jango. No entanto, ele é apenas uma das perspectivas engendradas, e Oswald pretendia que a coletividade fosse seu personagem no romance, num momento de "intensa consciência social", quando esse termo, como já visto, estava em voga. Logo, "em lugar dos individualismos próprios da sociedade capitalista, o coletivo inauguraria outra postura".[95] Antonio Celso Ferreira, observa que Oswald de Andrade, admirador da técnica do cinema,

> imaginava que a câmera cinematográfica poderia vasculhar os recônditos da cultura de então, captando cenas e substituindo o 'eu' do narrador literário. Para superá-lo, as narrações apareceriam

[92] Antonio Celso Ferreira. "Chão de história e farsa". In: Oswald de Andrade. *Marco zero II: chão*. São Paulo: Globo, 2008. p. 29.
[93] Oswald de Andrade. *Marco zero II: chão*, op. cit. pp. 247-8.
[94] Ibidem. p. 161.
[95] Antonio Celso Ferreira. "Chão de história e farsa", op. cit. pp. 23-4.

> superpostas: em primeira e terceira pessoas, combinadas, multiplicados os narradores. Livre no espaço, e capaz de enquadrar planos simultâneos e ubíquos, a câmera também seguiria livre no tempo, do presente ao flash-back e misturando-os, rompendo, enfim, sua linearidade.[96]

Trata-se, portanto, da maneira encontrada pelo autor para lidar, na prosa, com essa voz que, apesar de enunciada em primeira pessoa no poema, faz um movimento de aproximação do coletivo.[97] No romance, com todos os problemas que este apresenta, a voz do fazendeiro do poema constitui a de um personagem entre uma enorme diversidade de homens da terra que ali figuram.

O próximo capítulo aborda a maneira como a experiência da cafeicultura pré-crise – que, segundo este trabalho, equivale à dos poemas paulistas de *Pau-Brasil* – é abordada na prosa oswaldiana em *Memórias sentimentais de João Miramar* e na autobiografia *Um homem sem profissão*. Há pontos de convergência desses dois livros e dos poemas de *Pau-Brasil* com "Glorioso destino" e *Marco zero*. Apesar de Antonio Candido ter localizado "quase nada"[98] de experiência pessoal nesse livro, nele parece haver, na história da família Formoso, outra forma de enunciação para um tipo de experiência que é confluente em todas as obras citadas: a da cafeicultura como vivenciada por sua elite, antes e depois da crise. No entanto, a análise da enunciação de um romance do porte de *Marco zero* exigiria uma disponibilidade de tempo que se revelou inviável neste estudo.

---

[96] Ibidem. pp. 21-2.

[97] Vale notar o comentário de Gilda de Mello e Souza quando afirma que, ao contrário do acontecia no Nordeste, a "derrocada de 29 não condicionou o aparecimento do romance do café e, fora uma ou outra tentativa pouco feliz, a tomada de consciência da crise através da literatura só começa a efetuar-se agora, tardiamente, e num gênero como o teatro". É possível que a autora tenha considerado *Marco zero* uma tentativa pouco feliz, mas é inevitável considerar que se trata de um romance do café, uma vez que aborda, essencialmente, a "decadência econômica e consequente desnivelamento social do fazendeiro de café, e a decadência moral da família urbana de alta burguesia a partir da crise de 29". Cf. Gilda de Mello e Souza. "Teatro ao sul". In: *Exercícios de leitura*. São Paulo: Duas Cidades, 1980. p. 109.

[98] Antonio Candido. "Digressão sentimental sobre Oswald de Andrade" In: *Vários escritos*. Rio de Janeiro; São Paulo: Ouro sobre Azul; Duas Cidades, 2004. p. 53.

3. A problemática da enunciação na prosa oswaldiana: *Memórias sentimentais de João Miramar* e *Um homem sem profissão*

Complementar à discussão a respeito da subjetividade, a análise comparativa de alguns trechos de *Memórias sentimentais de João Miramar* e da autobiografia *Um homem sem profissão* se mostra oportuna para compor a investigação da problemática da enunciação em *Pau-Brasil*. Sabe-se que a matéria-prima utilizada na composição dos poemas referidos e de trechos do romance podem ser detectadas na biografia do sujeito empírico Oswald de Andrade, quem, como afirmou Antonio Candido, baseou "sua obra principalmente na transposição da própria experiência".[1] Isso a despeito de, nesses casos, a experiência não ser tratada de maneira confessional, o que ocorre na autobiografia.

Sobre a relação fundamental entre a vivência empírica do autor e suas obras, Antonio Candido afirma no prefácio das memórias de Oswald: "Um escritor que fez da vida romance e poesia, e fez do romance e da poesia um apêndice da vida publica suas memórias. Vida ou romance? Ambos, certamente, pois em Oswald de Andrade nunca estiveram separados, e a única maneira de entender a sua vida, a sua obra e estas Memórias, é considerá-las deste modo".[2] Comentando as obras em prosa do autor, observa que é importante "a dose de experiência pessoal que consegue transfigurar nos livros e geralmente os ajuda a chegar a um bom nível",[3] o que parece também se aplicar aos poemas de *Pau-Brasil* analisados por este trabalho.

O entrelaçamento entre os âmbitos literário e empírico é tal que o poeta, em suas entradas do diário coletivo *O perfeito cozinheiro das almas deste mundo*, assinava como Miramar, e trechos dessa obra são recuperados por ele na parte final de suas memórias. Candido se refere ao fato como "solidariedade da obra e da vida", que seriam inseparáveis. Maria Augusta Fonseca aponta que em "Miramar, Oswald engendra elementos autobiográficos pelo duplo ficcional que oculta um pseudônimo bastante usado pelo autor, e que na obra ganha vida própria amoldando-se à construção do personagem memorialista".[4]

---

[1] Antonio Candido. "Digressão sentimental sobre Oswald de Andrade". In: *Vários escritos*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2004. p. 33.
[2] Idem. "Prefácio inútil". In: Oswald de Andrade. *Um homem sem profissão. Memórias e confissões. Sob as ordens de mamãe*. São Paulo: Globo, 2002. p. 11.
[3] Idem. "Digressão sentimental sobre Oswald de Andrade", op. cit. p. 53.
[4] Maria Augusta Fonseca. *Oswald de Andrade: biografia*. São Paulo: Globo, 2012. p. 150.

De acordo com essas conclusões e dando continuidade ao estudo da subjetividade, interessa aqui a diferença entre as abordagens enunciativas na poesia, na ficção e na autobiografia, que também é ficcional. Sempre que possível, buscou-se analisar um mesmo episódio engendrado segundo as três abordagens: um poema já analisado, um capítulo do romance e um trecho da autobiografia. Isso sempre foi possível, uma vez que *Um homem sem profissão* cobre um período da vida do escritor que é anterior aos anos do Modernismo, quando foram escritos *Pau-Brasil* e as versões finais de João Miramar.[5]

O romance *Serafim Ponte Grande* não foi escolhido para o *corpus* porque, ainda que as experiências do protagonista guardem semelhanças com as de Miramar, a enunciação não apresenta a mesma unicidade deste último. Maria Augusta Fonseca identifica diferentes tipos de elocução no livro, que seria narrado ora pelo personagem principal (ou "escrito" por ele nos trechos de diário), ora por um narrador onisciente. Além disso, apresenta trechos dramáticos, em diálogos.[6] De maneira bem menos acentuada, isso ocorre em *Memórias sentimentais*; no entanto, a estrutura de *Serafim*, acompanhando a diversidade de focos narrativos, também é mais caótica se comparada a *Memórias sentimentais*, dividido mais regularmente em 163 capítulos curtos.

3.1. Da notação mais poética da juventude à idade adulta mais objetiva: *Memórias sentimentais*

Para começar, *Memórias sentimentais* e os poemas analisados de *Pau-Brasil* compartilham semelhanças importantes: personalidades com gosto por viagens, conhecedoras da Europa, que vivem e fazem negócios, deslocando-se entre a cidade de São Paulo e fazendas de café no interior do estado.

No entanto, as diferenças de abordagem e tratamento são gritantes: o sujeito dos poemas é recôndito enquanto o narrador do romance se apresenta ostensivo; a experiência dos poemas é mais harmoniosa, a do romance, fragmentária e caótica; o eu lírico parece mais cosmopolita e sofisticado (ainda que certa "caipirice" seja evidente), talvez conforme à aristocracia paulista de ideias progressistas que apoiou o Modernismo; o narrador é abertamente "rico-caipira-

[5] A esse respeito, conferir Vera Maria Chalmers. "Seis capítulos de Oswald de Andrade". In: *Literatura e sociedade*, n. 7, 2003/2004.
[6] Maria Augusta Fonseca. *O palhaço da burguesia*. São Paulo: Polis, 1979. No livro, a autora estabelece uma relação entre cada uma dessas formas de "foco narrativo" e uma função da estrutura do circo.

deslumbrado", membro de "um patriciado agrícola, cujo cosmopolitismo bem viajado mal lhe escondia a condição semicolonial",[7] numa crítica incontestável à outra aristocracia paulista, que se opunha às mudanças nas artes que eram defendidas pela primeira.

Essa mudança de tom, que vai de uma enunciação marcada pela impessoalidade a uma narração espalhafatosa, é identificada por José Paulo Paes como variação de recurso literário: "Quando se passa da poesia para o romance de Oswald de Andrade, está-se passando de arte que busca esconder a sua mestria por trás de uma estudada simplicidade para arte que timbra em alardear-se o tempo todo como tal, apontando um dedo enfático para a sua própria máscara". Para o crítico, o projeto pau-brasil buscava o ascetismo da "'apresentação dos materiais' em estado bruto", contrapondo-se à poesia parnasiana. Enquanto isso, a "prosa de arte" de Miramar se deixa inebriar pelas "violências maravilhosas da cor", segundo seu prefácio, estabelecendo-se como fundadora da ficção modernista brasileira.[8] A esse respeito, Mário de Andrade observa que esse "apego exclusivo à expressão" é a principal característica da obra, sendo que "para mais energicamente expressar às vezes mistura imagens, recordações confusas e objetivação direta da realidade" por meio de frases arrojadíssimas.[9]

Observa-se uma abundância de trechos em que as coisas e os fenômenos da natureza são retratados como sujeitos ativos: "As barbas alemãs de um médico beijavam cerimoniosas mãos de atrizes. Mangas de camisas e bombeiros com pedaços de floresta impressionista rolavam ordens do céu como de praias verticais" (capítulo 24); "Dezembro deu à luz das salas enceradas de tia Gabriela as três moças primas de óculos bem falados" (capítulo 27); "Apitos na cabina estranha estoparam o Marta na madrugada. […] Binóculos sintetizaram a cidade dormindo para nossa pressa. Sons lestos de campainha ancoraram o navio noturno" (capítulo 27).

De maneira simultânea e similar, são as coisas do mundo e as pessoas que parecem agir sobre a vida do personagem, não o contrário, especialmente até mais ou menos o capítulo 62, em que há uma tendência menos objetiva. Os episódios são mais entrecortados, e as elipses, mais frequentes. Mário de Andrade percebe, nesse sentido, que é "quando evoca a infância que estão as

---

[7] José Paulo Paes. "Cinco livros do Modernismo brasileiro". In: *Revista de Estudos Avançados*, v. 2, n. 3, 1988. p. 100.

[8] Ainda segundo Paes, a "justificativa dessa dualidade de posturas estilísticas talvez esteja na circunstância de, como poeta, Oswald de Andrade ter estreado já modernista, enquanto *Os condenados*, seu primeiro romance, publicado embora no mesmo ano da Semana de Arte Moderna, é visivelmente um livro pré-modernista". Ibidem. p. 98.

[9] Mário de Andrade. "Oswaldo de Andrade". In: Y. S. de Lima; T. P. A. Lopez. *Primeiro tempo modernista – 1917/29*. Documentação. São Paulo: IEB-USP, 1973.

mais expressivas" frases arrojadíssimas, de grande poder de expressão. Os episódios sobre a infância são os do início do livro.

Assim, são identificadas muitas sentenças do tipo: "No desabar do jantar noturno a voz toda preta de mamãe ia me buscar para a reza do Anjo que carregou meu pai" (capítulo 3); "No quarto de dormir ralhos queridos não queriam que eu andasse com meu primo" (capítulo 15); "Fomos devolvidos aos maços de dois e três pelo portão colegial onde vínhamos de ter a última aula de tantos anos" (capítulo 20); "E minha mãe coberta de beijos deixou que eu fosse ver em Santos o mar dos embarques" (capítulo 25); "E minha mãe entre médicos num leito de crise decidiu meu apressado conhecimento viageiro do mundo" (capítulo 24); "Barracões de zinco das docas retas no sol pregaram-me como um rótulo no bulício de carregadores e curiosos pois o Marta largaria só na noite tropical" (capítulo 26).

Perceptivelmente, esses são recursos comuns aos poemas de *Pau-Brasil*: a evidência e o primeiro plano do mundo e seus acontecimentos, a ponto de serem dotados de habilidade para agir e acontecer por conta própria. Isso a despeito de se tratar de uma ficção de memórias que se dizem sentimentais, o que evidencia a ironia do título, uma vez que, se considerado apenas o sentido de revelar certa sensibilidade acentuada do sujeito, bem pouca emoção é manifestada. Episódios importantes da vida do narrador, como o casamento e o nascimento da filha, são contados respectivamente da seguinte maneira:

> O Forde levou-nos para igreja e notário entre matos derrubados e a vasta promessa das primeiras culturas.
> Jogaram-nos flores como bênçãos e sinos tilintintaram.
> A lua substituiu o sol na guarita do mundo mas o dia continuou tendo havido entre nós apenas uma separação precavida de bens.[10]
>
> Minha sogra ficou avó.[11]

Um dos momentos em que aparece alguma emoção é o da morte da mãe, sobre a qual, depois do capítulo 56, nada mais é dito:

---

[10] Oswald de Andrade. *Memórias sentimentais de João Miramar*. *Serafim Ponte Grande*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971. p. 40.
[11] Ibidem. p. 48.

> O céu jogava tinas de água sobre o noturno que me devolvia a São Paulo.
> O comboio brecou lento para as ruas molhadas, furou a gare suntuosa e me jogou nos óculos menineiros de um grupo negro.
> Sentaram-me num automóvel de pêsames.
> Longo soluço empurrou o corredor conhecido contra o peito magro de tia Gabriela no ritmo de luto que vestia a casa.[12]

A amante, Mme. Rolah, também desperta sentimentos mais emocionados do narrador-protagonista, como nos seguintes trechos, que incluem poemas:

> Coração esperançava esperançoso
> Começo claro da noite cidadina
> Retalhos grandes de nuvens
> E duas estrelas vivas
> Trem rolava com minha estrela
> Bordando a vida fabricadora
> Do Brás à Luz
> Rolah estrelava o Hotel Suíço[13]

> — Disse-lhe que a amava, no salão do hotel. E ela retirou-se de perto de mim, foi ao piano tocar o Momento Musical de Schubert. Depois, como voltasse, insisti. Ela conservou-se calada e linda, um braço esquecido sobre a mesa, olhando o grosso tapete central da sala.[14]

> Pulsações ligeiras alucinando
> Lábios e pálpebras
> O coração esperou
> Cisne gracioso que seminudava no chalé de banhos[15]

A expressão do sentimento nos poemas revela ainda certa ironia com o uso de imagens caras à poesia parnasiana, como "cisne branco", o que indicaria de maneira debochada o gosto passadista do narrador, de que haverá mais exemplos adiante. De qualquer forma, percebe-se também a ironia de um livro que se propõe sentimental (como já anotado, no sentido de

[12] Ibidem. pp. 37-8.
[13] Ibidem. p. 56-7.
[14] Ibidem. p. 35.
[15] Ibidem. p. 72.

experimentar a sensibilidade) e que, no entanto, expõe muito pouco sentimento do narrador. Sabe-se que se trata de um sujeito "folgazão, inconsequente e oportunista"[16] por meio dos relatos de suas aventuras financeiras e extraconjugais. Ademais, a fragmentação sintática, semântica e da estrutura interna do livro é o que permite vislumbrar os traços de uma personalidade totalmente fragmentada e inconsequente.

José Paulo Paes observa que "as tropelias boêmias de João Miramar não lhe deixam tempo livre para refletir sobre elas, só para vivê-las".[17] Com efeito, esse parece ser "um Eu que nada tem a narrar sobre a sua vida íntima porque não a tem ou não a conhece – é um falso Eu, como foi chamado. Não tem dimensão interior, vive planando na superfície das sensações".[18]

Como consequência da retração da interioridade do sujeito, o mundo externo explode e anima-se, vindo à tona num turbilhão desorganizado de acontecimentos imbuídos de vontade própria, como se não deixassem possibilidade de escolha ao personagem, além de se deixar levar irrefletidamente pelo prazer: "Mas a calçada rodante de Pigalle levou-me sozinho por tapetes de luzes e de vozes ao mata-bicho decotado de um dancing com grogs cetinadas pernas na mistura de corpos e de globos e de gaitas com tambores".[19] Ainda com Anatol Rosenfeld, trata-se do tipo de romance em que o narrador "se lança a rodopiar no mundo", em que o mundo desfaz o indivíduo, deixando de ser pessoa íntegra.

A partir do mencionado capítulo 62, "Comprometimento", há uma variação na enunciação, que se torna mais objetiva e mais direta, ainda que permaneça permeada pelo estilo telegráfico e pela metáfora lancinante que fizeram a fama do livro. É também quando aparecem capítulos que são trechos de cartas de outros personagens, como das primas-cunhadas, da tia-sogra, do primo, do administrador da fazenda, além de um diálogo do casal sobre dinheiro, tudo em estilo realista, o que põe em jogo outras vozes para narrar a história e estabelece perspectivas diferentes das do narrador-personagem.

Mário de Andrade comenta que, além "da parte narrativa, o livro consta de larga cooperação de personagens por meio de cartas, prefácio, discurso", que julga serem obras-primas

---

[16] Maria Augusta Fonseca. *Por que ler Oswald de Andrade*. São Paulo: Globo, 2008. p. 120.
[17] José Paulo Paes. "Cinco livros do Modernismo brasileiro", op. cit. p. 100.
[18] Anatol Rosenfeld. "Reflexões sobre o romance moderno". In: *Texto/Contexto I*. São Paulo: Perspectiva, 1996. p. 94.
[19] Oswald de Andrade. *Memórias sentimentais de João Miramar*. *Serafim Ponte Grande*, op. cit. p. 35.

de fatura, maravilhas de comicidade e exatidão e que, dada a deformação perfeita, o artifício e o exagero cedem lugar a "um verdadeiro que fosse mais exato que a verdade".[20]

É assim que, desde seu casamento com Célia e depois da morte da mãe, quando a vida adulta chega para o narrador-personagem, ainda que de maneira enviesada, já que ele permanece tão descompromissado e desregrado como antes, há um encadeamento ligeiramente mais lógico e mais sequencial dos acontecimentos, como é possível conferir nos trechos a seguir:

> Célia achava que eu devia ter uma vocação nobilitante. Eu não tinha nenhuma. Pensava vagamente em entrar para um club de box depois de ter sido minha compleição elogiada por um entraîneur da Rua do Catete.[21]
>
> Célia era rica, eu pobre. Agora, com o duzentos por cento que seguramente renderiam os films em que me pus sócio, eu ficaria mais rico que Célia.[22]
>
> O conde chamou-me uma manhã para o escritório do Tico-Tico Bezerra com um retrato da Gioconda na parede. Tinha decidido empregar grossa soma na Empresa Carioca de Caibros e Sementeiras – uma mina! [...] Precisava de um endosso que não fosse da família, tendo sido esgotado em descontos meu imprevidente nome ofertado.[23]

O que se pode constatar é que, a par do enraizamento fictício-memorialístico em *Memórias sentimentais*, o livro desdobra diversos modos enunciativos, que vão da concomitância autobiográfica à objetividade, passando pela dimensão algo "sentimental" dada aos objetos. Muito dessa dicção se assemelha aos poemas.

3.2. A notação mais organizada da juventude se rende à poesia na vida adulta: *Um homem sem profissão*

Na autobiografia, a dinâmica é contrária à do romance: há mais organização no início, que relata a infância, a adolescência e o começo da vida adulta, e mais fragmentação no final. Retomando o prefácio de Antonio Candido, o crítico evidencia que, na primeira parte, "quando a pesquisa do

[20] Mário de Andrade. "Oswald de Andrade", op. cit. p. 223.
[21] Oswald de Andrade. *Memórias sentimentais de João Miramar*. *Serafim Ponte Grande*, op. cit. p. 42.
[22] Ibidem. p. 60.
[23] Ibidem. p. 69.

passado vai encontrar o próprio nascedouro das emoções, percebemos um trabalho atento da inteligência, organizando os dados da memória num sistema evocativo mais inteiriço".[24]

O episódio da morte da mãe, também durante o retorno de uma primeira viagem à Europa, pode ser usado como exemplo desse momento de estruturação mais tradicional da narrativa (e guarda muitas semelhanças com o episódio da morte da mãe de Miramar):

> Tendo regressado da Europa e descido no Rio, vim pelo trem noturno e desembarquei na Estação da Luz por uma manhã molhada de primavera precoce. A maneira por que um grupo de amigos e familiares me rodeou e abraçou me fez perceber que alguma coisa muito grave se tinha passado. De fato, minha mãe não existia mais. Tinha falecido apenas alguns dias antes. Seis dias. Sem poder ao menos esperar o meu regresso.
>
> Descido de um táxi na casa da Rua de Santo Antônio, esquina de João Adolfo, atirei-me contra o peito magro e choroso de meu pai.[25]

Em direção oposta, quando o narrador vai passando à idade adulta,

> o material evocado corresponde a uma fase de personalidade já constituída, a elaboração sistemática cede lugar à notação. O impressionismo se desenvolve, por vezes, de modo a superar a própria verossimilhança, fragmentando a realidade na poalha dos dados da sensibilidade e desta maneira dando acesso a um mundo tornado equivalente ao imaginário da ficção.[26]

O crítico acredita que esse impressionismo se relaciona à visão criadora "de um indivíduo que reduz o mundo à sua medida", segundo uma postura de devoração que, "em face do mundo – da natureza, da sociedade, de cada homem –, os engloba e assimila à sua substância, a ponto de parecerem projeção do seu *eu*".[27] A narração torna-se mais acelerada quando trata dos acontecimentos referentes à aventura amorosa sempre inconclusa com Landa, até chegar à fragmentação mais intensa no episódio de Daisy, quando são copiados e descritos trechos do diário da *garçonniére*, como nos fragmentos a seguir, respectivamente:

---

[24] Antonio Candido. "Prefácio inútil", op. cit. p. 14.
[25] Oswald de Andrade. *Um homem sem profissão*, op. cit. p. 118.
[26] Antonio Candido. "Prefácio inútil", op. cit. p. 15.
[27] Idem.

> O amor que falha me traz o frio de Otelo no peito. As pernas queimam. Há uma sensação física de cicatriz aberta no coração. Lágrimas sobem, brutalidades estrangulam-se nos pulsos.
> E de novo, com uma facilidade estranha, ela se deixa reconquistar. Sonhamos.[28]

> Cyclone deixa sua grafia elegante e enorme: "Cheguei às 9 horas. Ninguém. Telefonei para a Gazeta a perguntar por Miramar".
> Piadas com a Liga Nacionalista.
> Kamiá descobre o refúgio.
> Caricatura de Léo Vaz por Ferrignac, intitulada: O "bengala".
> Ferrignac observa: "Os dois pólos da vidinha do Garoa – Benedito de Andrade e Benedito XV".
> Levo Daisy a miraculosa capelinha qualquer. Ela literateja. Fomos de automóvel.[29]

Dessa maneira, percebe-se por meio dos trechos transcritos que a questão da enunciação permanece em evidência no projeto literário do autor. Há uma flutuação entre os eixos subjetivo e objetivo nos dois livros analisados neste capítulo, que parecem coincidir com a oscilação entre eixos de poesia e prosa. Fica evidente que "o estilo de Miramar" tende "mais à exuberância lírica do que à objetividade prosaica",[30] e o próprio autor afirmou sobre o livro que tinha "forma em romance de poema". A autobiografia também acaba por afluir para a poesia, ainda que seu início seja claramente prosaico.

No item a seguir, serão feitas as análises entre trechos das duas obras aqui referidas e os poemas de *Pau-Brasil* para esboçar um comparativo entre três formas de enunciação, e suas possíveis confluências, elaboradas por Oswald de Andrade para episódios empíricos que são os mesmos ou similares.

3.3. Ficção, memória e poesia: confluências

Acompanhando a categorização observada no primeiro capítulo deste trabalho, os trechos analisados serão divididos entre aqueles que se passam na cidade de São Paulo ou têm inclinação mais urbana e os que têm ambientação na fazenda. Neste último caso, a comparação se limita aos poemas e a episódios de *Memórias sentimentais*. Isso se deve ao fato de que *O salão e a selva*,

[28] Oswald de Andrade. *Um homem sem profissão*, op. cit. p. 136.
[29] Ibidem. p. 172.
[30] José Paulo Paes. "Cinco livros do Modernismo brasileiro", op. cit. p. 99.

volume da autobiografia que cobriria a década de 1920, não foi concluído em razão da morte de Oswald. Nesse período o escritor se relacionou com Paulo Prado, d. Olívia Guedes Penteado e Tarsila do Amaral, todos fazendeiros, e quando adquiriu uma fazenda do pai da pintora (1926).

a. Cosmopolitismo e provincianismo na cidade

Nos trechos a seguir, o narrador-personagem, o narrador biográfico e o sujeito poético descrevem experiências futuras ou passadas com uma mulher a Europa.

> **63. Idiotismos**
>
> Um crayon de um arquiteto de Paris que tínhamos visto antes do casamento dera-nos a inveja desesperada de uma calma existência a dois, com pijama e abat-jours, sob a guarda dos antigos deuses do home.
>
> Iríamos em tournée à Europa. E pela tarde lilás do Bois, ela guiaria a nossa Packard 120 HP. Sairíamos de férias pelos caminhos sem mata-burros nem mamangavas nem taturanas e faríamos caridade e ouviríamos a missa dos bons curas nas catedrais da Média Idade. E prosseguiríamos por hotéis e hotéis, olhos nos olhos, etc. Na rentrée, falar-nos-ia à noite a voz telepática da radiola do foyer. Ou penetraríamos nos dancings a fim de fox-trotar com sanfona e champagne.[31]
>
> *Memórias sentimentais de João Miramar*

> E de novo, com uma facilidade estranha, ela se deixa reconquistar. Sonhamos. Ela guiaria o nosso grande carro na Europa, pelos caminhos, pelas brancas aldeias. Ouviríamos a missa dos bons curas. E prosseguiríamos por países e países, olhos nos olhos, coração no coração.[32]
>
> *Um homem sem profissão*

> **Atelier**
>
> Caipirinha vestida por Poiret
> A preguiça paulista reside nos teus olhos
> Que não viram Paris nem Picadilly
> Nem as exclamações do homens

[31] Oswald de Andrade. *Memórias sentimentais de João Miramar*. *Serafim Ponte Grande*, op. cit. pp. 40-1.
[32] Idem. *Um homem sem profissão*, op. cit. p. 136.

Em Sevilha
À tua passagem entre brincos[33]

Pau-Brasil

No capítulo de *João Miramar*, a mulher em questão é Célia, a prima com quem o narrador-personagem havia se casado recentemente. Na autobiografia, a mulher é Landa Kosbach/Carmem Lídia, dançarina muito jovem que o escritor conhece na primeira viagem à Europa e por quem se apaixona. Os dois trechos guardam muitas semelhanças e passagens quase iguais, relatando ideias parecidas para férias na Europa.

Na autobiografia, o sentimento amoroso parece mais genuíno que no romance – isso se deve a algumas alterações, como o uso de "caminhos" sem os qualificativos negativos e de "aldeias brancas". No romance, os caminhos europeus sem mata-burros nem desagradáveis bichos tropicais talvez indique o desejo de apenas estar numa realidade que não a brasileira, não necessariamente de aproveitar lúdicos caminhos e aldeias em boa companhia. A impressão é reforçada pela escolha dos termos em "prosseguiríamos por hotéis e hotéis, olhos nos olhos etc.", o que evoca certa fugacidade ou impessoalidade nas passagens por hotéis, além da ideia de "falação" que o "etc." confere aos planos românticos. Há um tom evidente de deboche nesse trecho, o que se confirma pelo título.

No outro livro, o uso de "países" em vez de "hotéis" confere mais poesia ao momento da viagem, algo de mais estável e duradouro, intensificado pela substituição de "etc." por "coração no coração". Aqui o amor é mais sério por parte do narrador; não se percebe o escárnio de Miramar. Com efeito, o casamento de Joãozinho e Célia acaba por causa de uma amante com quem o narrador havia se envolvido mais intensamente, e o caso entre o narrador das memórias e Landa não chega a se concretizar, mesmo com sofrimento da parte dele.

No caso do poema, em vez de planos vagos para férias de sonho, percebe-se que o casal já foi para a Europa, já esteve na França, na Inglaterra, na Espanha. O amor aqui se percebe de maneira mais sutil que nos outros dois casos, não é declarado, mas exposto por meio da admiração por essa mulher tão brasileira, viajada e encantadora com sua beleza, seus acessórios e suas roupas de costureiros famosos. Essa mulher, ainda que claramente tenha tido a testemunha da companhia

[33] Idem. "Atelier". In: *Pau Brasil*. São Paulo: Globo, 2003. p. 164.

do sujeito por esses lugares, aparece mais idealizada, mais pura, mesmo que os qualificativos a seu respeito sejam palpáveis. Como já discutido, sua imagem é construída de modo a parecer de fato uma pintura (a que corresponderia a tela "Autorretrato", de Tarsila). Equivalente às paisagens dos poemas analisados no capítulo 1, essa mulher também parece se fixar com algo de mito ou ntrureza, uma imagem pronta e arrumada para ser amada. Em suma, trata-se de um retrato, que poderia corresponder à paisagem no campo da fixação do sujeito lírico ausente que observa.

A seção "Secretário dos amantes", de *Pau-Brasil*, traz trechos de correspondência entre um casal e o sujeito, aqui feminino, que está na Europa longe de seu interlocutor. Há versos mais lúdicos e descontraídos que a primeira estrofe de "Atelier", mas sem a carga sarcástica do capítulo do romance, como "Beijos e coices de amor", "Bestão querido".

> Que alegria teu rádio
> Fiquei tão contente
> Que fui à missa
> Na igreja toda gente me olhava
> Ando desperdiçando beleza
> Longe de ti[34]

Nos últimos, são retomados tanto a beleza chamativa da mulher em "Atelier" como a passagem que se refere à igreja, que aparece nos planos de viagem dos livros de prosa. No entanto, a igreja aparece no poema relacionada a um aspecto de vaidade, enquanto, no romance, surge especificada: a intenção do casal é visitar os templos da Idade Média, que muito provavelmente são a maioria na Europa, mas parece haver aí uma marcação do interesse deles pelo que é ultrapassado.

O tom debochado de *Memórias sentimentais*, que evidencia o gosto passadista e tradicional (não apenas em relação à arte) de certa burguesia paulistana, desaparece dos poemas, dando lugar a uma figuração mais elegante tanto do estilo da viagem como da própria mulher (o oposto de como Célia é retratada; ela, em capítulo analisado adiante, é comparada a um circo). Outro trecho que evidencia essa questão aparece no capítulo 109, "A farra", que traz uma carta de Nair sobre Veneza para o cunhado e a irmã: "Mamãe ficou assustadíssima com medo de nós cairmos nas ruas que são de água e nós ficamos aflitas, pensando que nem podíamos sair do hotel e só olhar da

[34] Idem. "Secretário dos amantes". In: *Pau Brasil*, op. cit. p. 153.

janela que dava uns fundos mambembes. Foi a criada do hotel que nos ensinou que tem ruas por detrás".

Assim, na prosa, há um romance mais superficial, marcado por uma caipirice que não tem a conotoção positiva do poema e que parece se encaixar nas vagas de sensações pelas quais o narrador se deixa levar sem compromisso nem aprofundamento. Já na poesia, o romantismo estaria num nível mais elevado de consideração por parte do sujeito, que descreve a mulher como uma pintura moderna a ser admirada.

Ainda que haja traços dessa caipirice também no poema, dos quais já se falou no capítulo anterior, esta migra para uma nuance "nacional" valorizada, na esteira do primitivo ligado ao cosmopolita, o que se relaciona à mitificação. No romance, é só a caipirice no sentido negativo mesmo, aquela que se mantém a despeito dos recursos financeiros para visitar a Europa e que demonstra, nos âmbitos cultural e comportamental, modos provincianos. Nos dois casos, há um estilo europeu a seguir, seja na arquitetura, seja no vestuário, o que evidencia o fato de as duas criações serem faces opostas de uma mesma experiência internacional.

O narrador da autobiografia se encaixa em algum lugar entre as outras duas enunciações, mas mais próximo a Miramar: seu narrador é mais comedido que Joãzinho, ainda que os conteúdos sejam semelhantes, além do fato de os dois textos serem narrativos. Vale lembrar que o trecho citado de *Memórias sentimentais* é do momento do livro em que a narração se torna ligeiramente mais objetiva, enquanto o de *Um homem sem profissão* é da parte em que a narrativa começa a ficar mais entrecortada e mais poética.

> **73. Garage e escritório**
>
> A casa de Higienópolis sossegava preguiças tropicais por entre a basta erva do jardim aquintalado até outra rua com árvores e sol lembrando a longe Fotainebleau de minha sogra.
>
> Célia era um circo.
>
> Os amigos respeitabundos transferiam-se para o escritório de caricaturas paredais e poker na bolsenta Rua Quinze em sacada de cimento armado avistadora de Brases fabricantes. [...]
>
> *Memórias sentimentais de João Miramar*

> As cotações de Santos chegavam pela campainha regular do fone assegurando a gasolina que por desfastio de cinco horas até o jantar eu asfaltava em primeira segunda terceira marcha-ré no aprendimento ajardinado de bungalows Rua Augusta abaixo.[35]
>
> Faz-se sentir nessa hora o erro financeiro de 1911. A guerra produz a baixa, a desvalorização dos terrenos, talvez a ruína, não se pode viver das letras de câmbio descontadas com o grã-fino Décio de Paula Machado, que abre uma banca à Rua Direita para cobrar três por cento e mais ao mês. [...]
>
> Nos contatos que tive com os diretores da Companhia, tomo o pulso do capitalismo. Eu e meu pai, humildes devedores, esperávamos horas na ante-sala da Praça da Sé.[36]
>
> *Um homem sem profissão*

> **Aperitivo**
>
> A felicidade anda a pé
> Na Praça Antonio Prado
> São 10 horas azuis
> O café vai alto como a manhã de arranha-céus
> Cigarros Tietê
> Automóveis
> A cidade sem mitos[37]
>
> *Pau-Brasil*

Esses dois novos fragmentos de narrativa fazem um contraponto à situação apresentada no poema "Aperitivo", no qual, como já visto, o otimismo do sujeito proporcionado por um momento positivo das cotações do café é disseminado para a imagem que se tem da cidade moderna. A percepção desse estado de espírito se origina de sua transposição para os elementos objetivos da praça, como o arranha-céu, a propaganda de cigarro, os carros, tudo misturado às imagens da manhã: o céu azul e o café que vai às alturas do céu, como se assumisse o próprio movimento do sol, iluminando esse passeio de felicidade.

No episódio de João Miramar, no entanto, além da primeira descrição de um ambiente doméstico – uma casa grande em Higienópolis em que se descansava no jardim e que é comparada

[35] Idem. *Memórias sentimentais de João Miramar*. *Serafim Ponte Grande*, op. cit. p. 46.
[36] Idem. *Um homem sem profissão*, op. cit. p. 133.
[37] Idem. "Aperitivo". In: *Pau Brasil*, op. cit. p. 169.

à cidade francesa visitada pela sogra do narrador –, a imagem desse mundo financeiro de cotações e bolsas de valores é consideravelmente mais vulgarizada que a imagem harmoniosa do poema.

O escritório em que se fazem os negócios fica na "bolsenta Rua Quinze", que tem início da praça Antonio Prado do poema e, como ela, fazia parte do centro financeiro da cidade no início do século passado. O predicativo da rua é um neologismo formado pelo radical de "bolsa" mais o sufixo "enta",[38] intensificador e utilizado em formas vulgares geralmente negativas, como barulhenta, avarenta, briguenta, nojenta, birrenta etc., o que confere ao local uma atmosfera oposta à do poema, que é ensolarada, cheia de vida.

Aqui há um escritório com caricaturas, no qual os frequentadores jogam pôquer, ou seja, um local onde as negociações financeiras, no mínimo, não são levadas muito a sério. Parece remeter a um espaço que é mais de divertimento masculino meio viciado que de trabalho, de qualquer maneira longe da tranquilidade doméstica de Higienópolis. Há ainda a vista da cidade do alto, de uma sacada de cimento armado, mas que em nada lembra aquela cidade emoldurada pelo cheiro de café que figurava na última estrofe de "Atelier".

Intensificando a carga de sarcasmo, o parágrafo seguinte faz referência às cotações do café que eram informadas de Santos por telefone e que, evidenciando a irresponsabilidade do narrador, garantiam dinheiro para um passatempo totalmente vão: os rendimentos iam para a gasolina usada em passeios de carro pela rua Augusta das cinco da tarde até a hora do jantar.

Assim, não temos aqui o *flanêur* de "Aperitivo", que também aproveita uma vida descompromissada, passeando pelo centro de São Paulo de manhã, mas um narrador claramente desajuizado, que utiliza o carro como distração, o que demonstra de que consistiam seus gastos. É o que Antonio Candido define como o estilo de vida de uma burguesia abastada, que transita pelo mundo seu vazio, sua esterilidade apavorante. Não se trabalha no local em que se deveria trabalhar, gasta-se horas do dia com um divertimento inócuo e, em casa, vive-se "preguiças tropicais" e os domingos são "grávidos de sono".

A crítica, segundo Mário de Andrade, com o inabalável bom humor com que é construída, não "se trata nem de inveja nem de ódio. Muito menos de desprezo. Caçoada de companheiro. Sem irritação".[39] Não é obviamente o tom de crítica à burguesia que viria depois dos anos 1930 e que o próprio Oswald assim definiu, renegando sua produção de vanguarda no prefácio de *Serafim*

[38] Dicionário Houaiss. Disponível em: http://houaiss.uol.com.br/busca?palavra=-ento. Acesso em: 16 out. 2015.
[39] Mário de Andrade. "Oswald de Andrade", op. cit. p. 225.

Ponte Grande: “O contrário do burguês não era o proletário – era o boêmio!” e “fora do eixo revolucionário do mundo, ignorando o Manifesto Comunista e não querendo ser burguês, passei naturalmente a ser boêmio”.[40]

O tom jocoso do romance acompanha uma versão hiperbólica e ridicularizada do boêmio, João Miramar, que revela o sentimento do autor relatado no prefácio de *Serafim Ponte Grande*: “Servi à burguesia sem nela crer”.[41] Como o personagem principal é também o narrador que faz o retrato de sua existência vazia e exagerada, há nessa “autoesculhambação” em que o estilo do livro opera uma consciência do ridículo de sua condição.

Dessa maneira, novamente é possível localizar uma anti-idealização no romance – da cidade, da maneira de fazer negócios, da condição desse sujeito endinheirado que vive à toa – que é oposta à experiência um tanto idealizada do poema. Se em “Aperitivo” o sujeito pretende uma cidade “sem mitos”, às claras, muito objetiva em seu contentamento, aqui o narrador, adotando um hiper-realismo, deforma as experiências de maneira que elas escancaram o subterrâneo e o marginal dessa condição que, ao fim e ao cabo, é a mesma. Não há espaço para a idealização em Miramar; aqui, sim, a cidade aparece sem mitos.

Em parelelo, a situação descrita na autobiografia não tem a ver diretamente com o café, uma vez que os negócios do pai e de Oswald tinham, na década de 1910, relação com a negociação e a especulação imobiliária que tomava conta de São Paulo no período. Não tendo vendido os terrenos por um valor excepcional em 1911, os homens da família passam por problema quando a Primeira Guerra se faz sentir.

Trata-se ainda de negociações financeiras, mesmo que de outro tipo, que se passavam nas proximidades do eixo praça Antonio Prado – rua Quinze, em escritórios de empréstimo na praça da Sé. Revela-se um aspecto de instabilidade e fragilidade desse tipo de negócio naquele momento, sentido pela angústia (ainda que contida) do narrador no contato com os credores, que, de maneira cruel, se aproveitam da condição de inferioridade e submissão em que se encontram ele e seu pai, já idoso.

Esse tipo de preocupação, presente na década de 1910, aparece em trecho final de uma carta de Oswald a Tarsila, na qual ele revela um primeiro esboço de “Atelier”: “Bonito? Talento não falta. Tem até demais. Falta é paz. Traquilidade, pot au feu...”. Ao que comenta Aracy Amaral:

---

[40] Oswald de Andrade. *Memórias sentimentais de João Miramar*. *Serafim Ponte Grande*, op. cit. p. 131.
[41] Ibidem. p. 132.

“Essa ausência reclamada de paz e tranquilidade perseguiria Oswald por toda a vida, em virtude, principalmente, da complexidade de suas operações financeiras com imóveis”.[42]

Novamente percebe-se um comedimento maior do narrador da autobiografia, que revela uma preocupação mais tocante e mais séria a respeito das finanças oscilantes. O poema revela um momento de alta, de abundância, que de certa maneira pode ser verificado também em “Ideal bandeirante”, que trata da questão imobiliária:

> Tome este automóvel
> E vá ver o Jardim New-Garden
> Depois volte à Rua Boa Vista
> Compre o seu lote
> Registre a escritura
> Boa firme e valiosa
> E more nesse bairro romântico
> Equivalente ao célebre
> Bois de Boulogne
> Prestações mensais
> Sem juros[43]

O poema é irônico, com esse aspecto de propaganda que retrata tão bem as condições do produto que é de desconfiar que seja enganação, mas, ainda assim, é uma propaganda positiva dos bairros da cidade. Não deixa de lado a negociação que ocorre na rua Boa Vista, paralela à rua Quinze e próxima da praça Antonio Prado e da Sé, presentes nos trechos anteriores. No romance, novamente, detecta-se o lado devassado dessas negociatas, que sempre leva mais ao riso que à comoção da autobiografia. É o que se verifica no capítulo 105, “Corretorópolis”:

---

[42] Aracy Amaral. *Tarsila: sua obra, seu tempo*. São Paulo: Editora 34, 2003. p. 193. Tais preocupações permaneceram até o fim da vida do poeta, conforme se conclui de um depoimento de sua filha: “Antes que Oswald fosse prostrado pela doença, nossa vida oscilava entre um clima de festa e fartura e a constante ameaça de falta de dinheiro. A sombra da preocupação reaparecia todas as vezes que ele, aflito, saía de casa para tratar dos ‘negócios’. Palavra-chave. O futuro, de repente, tornava a ameaçar. Podia ser que ele voltasse da rua irritado e deprimido sem ter conseguido renovar uma promissória ou que voltasse exuberante com ótimas perspectivas de arrumar dinheiro, depois de passar pela melhor mercearia da cidade, trazendo quitutes e uma garrafa de champanhe para comemorarmos”.[42] Marília de Andrade. “Oswald e Maria Antonieta – Fragmentos memórias e fantasia”. In: João Cezar de Castro Rocha; Jorge Ruffinelli (orgs.). *Antropofagia hoje? Oswald de Andrade em cena*. São Paulo: É Realizações, 2011. p. 38.

[43] Oswald de Andrade. “Ideal bandeirante”. In: *Pau Brasil*, op. cit. p. 169.

> O Tatu Vespinho de cangalhas e modos ríspidos, não se sabia como, tinha quinhentos contos de neo-propriedades. O Nhaco barrigudo e vermelho do São Paulo Club vivia colocando dinheiro dos meninos bobalhões agrandados em farras bêbadas e escândalos chinfrins por terraços de Trianon Municipal e bordéis. Ambos e mais outros de ar agourento e pausado exigiam 5% somente ao mês mais a comissão de 3 para letras garantidas.
>
> Milionários risonhos e modestos atravessavam sob carícias de olhares as ruas bolsentas emitindo cheques visados contra inquebráveis bancos.[44]

Outra comparação, entre o poema "Anúncio de São Paulo" e o capítulo "A balança", respectivamente transcritos a seguir, aprofunda, a partir das modulações da enunciação, essa discrepância de perspectivas a respeito da cidade e de seu ambiente de negócios:

> **Anúncio de São Paulo**
>
> Antes da chegada
> Afixam nos offices de bordo
> Um convite impresso em inglês
> Onde se contam maravilhas da minha cidade
> Sometimes called the Chicago of South America
>
> Situada num planalto
> 2.700 pés acima do mar
> E distando 70 quilômetros do porto de Santos
> Ela é uma glória da América contemporânea
> A sua sanidade é perfeita
> O clima brando
> E se tornou notável
> Pela beleza fora do comum
> Da sua consrução e da sua flora
>
> A Secretaria da Agricultura fornece dados
> Para os negócios que aí se queiram realizar[45]

[44] Idem. *Memórias sentimentais de João Miramar*. *Serafim Ponte Grande*, op. cit. pp. 62-3.
[45] Idem. "Anúncio de São Paulo". In: *Pau Brasil*, op. cit. p. 202.

> **84. A balança**
>
> Mas os Dr. Pilatos confiara-me secretamente na travessinha alcoviteira dos corretores que estávamos à beira de um abismo econômico nacional.
>
> — É desta vez a bancarrota, meu amigo!
>
> Mas o esganiçado Mendes Mindela sócio águia de Trancoso Carvalho retrucara-me adiante que qual o quê – São Paulo era como um gato, caía de um quinto andar e saía miando.[46]

É interessante observar, no primeiro caso, que o sujeito que praticamente não aparece, a não ser para declarar que São Paulo é sua cidade, novamente assume a voz impessoal e irônica de uma propaganda da cidade, desta vez oficial e voltada para possíveis investidores estrangeiros. A postura otimista a respeito do lugar enseja o projeto da "poesia de exportação", qualidade que se estende para a metrópole repleta de condições favoráveis, comparável até a uma cidade dos Estados Unidos.

No trecho de *Memórias sentimentais*, chama atenção o oposto, uma previsão quase profética de um iminente "abismo nacional", o que só demonstra que havia, por parte do autor, alguma consciência a respeito da instabilidade econômica, ainda que o exagero seja característico da obra. Da mesma maneira que o dr. Pilatos anuncia a bancarrota, imediatamente o sócio da empresa de crédito afirma a imortalidade da cidade, numa ausência de meio-termo que traz à tona o despreparo do narrador para ler as sutilezas dos negócios.

O narrador, como não entende do assunto (o que se verá adiante), acredita nas duas análises, mas prefere ficar com a última, ainda que o argumento de seu interlocutor seja tão raso quanto o fato de que São Paulo tem tantas vidas quanto um gato. Esse tipo de crença em qualquer informação aparece no capítulo-diálogo "Finanças matrimoniais", 103, em que Joãozinho discute com Célia:

> — Não sei por que mamãe manda pedir tanto dinheiro depois de casada. Parece até que o tal conde seu amigo é mesmo um pronto.
>
> — Isso é certo, mas o café está começando a subir depois das providências do governo.
>
> — Você vive dizendo isso, você é muito otimista, acredita em tudo.
>
> — Leia os jornais...
>
> — Só os bobos acreditam nos jornais.

[46] Idem. *Memórias sentimentais de João Miramar. Serafim Ponte Grande*, op. cit. p. 52.

— Mas eu sei o que faço, meu bem; estou quase sempre em Santos acompanhando as operações da praça, no escritório do Trancoso...

— É sempre assim. E a fortuna de papai vai por água abaixo.

— Você me insulta, Célia. Mas hei de mostrar que sei ganhar dinheiro como seu pai.[47]

Novamente, a autobiografia parece estar entre estas duas outras posições, o otimismo mitificante da poesia e a zombaria da oscilação entre otimismo e catastrofismo um tanto sem fundamento do romance. O narrador autobiográfico apresenta situações que demonstram a percepção da volatilidade às quais estava submetido. Em certo momento, ele declara: "Eu, com a expansão da capital e a valorização dos terrenos da Vila Cerqueira César, me julgava um moço rico".[48] Pouco tempo depois, com a Primeira Gurra, os terrenos perdem valor e a situação exige que dívidas hipotecárias sejam negociadas segundo os termos desumanos de agências de crédito.

b. Cosmopolitismo e provincianismo na fazenda

Os trechos a seguir apresentam a experiência fazendeira de Joãozinho em contraposição aos poemas de *Pau-Brasil* ambientados no campo.

64. Melosos lunáticos

Noitava o terraço de vista vasta para carreadores dos cafezais em esquadrão e pastos cercados com estrelas. Porteiras batiam pás! longínquos por todo o Brasil. E havia desconjuntamentos de trollys nacionais chegando de caminhos vermelhos pelo mato perfumado.

Lágrimas de minha sogra evocavam o marido ou o Pantico agora tardiamente transferido a europeus internatos comerciaturos.

Eu e Célia fugíamos corpos voluptuosos com catadupa retida de sentimento para a sala de jantar fazendeira. Mas Cotita e Nair nos vinham dizer banalidades.[49]

Memórias sentimentais de João Miramar

[47] Ibidem. p. 61
[48] Idem. *Um homem sem profissão*, op. cit. p. 101.
[49] Idem. *Memórias sentimentais de João Miramar. Serafim Ponte Grande*, op. cit. p. 41.

Paisagem

O cafezal é um mar alinhavado
Na aflição humorística dos passarinhos
Nuvens constroem cidades nos horizontes dos carreadores
E o fazendeiro olha os seus 800.000 pés coroados[50]

Pau-Brasil

As semelhanças entre o primeiro parágrafo do fragmento em prosa e o poema são notáveis. Além de apresentarem vistas do cafezal permeado de carreadores a partir da casa da fazenda, estabelecem uma relação em que a natureza se ocupa de um trabalho de manutenção da propriedade: estrelas cercam pastos, passarinhos tecem a plantação, nuvens constroem cidades no horizonte. A primeira diferença mais evidente fica por conta do período em que a paisagem é descrita: noturna no romance e matutina no poema.

Os "trollys" nacionais chegando pelos caminhos de terra vermelha marcam "o Brasil do latifúndio, o Brasil rural, mas misturado às benesses dos tempos industriais [...]: a casa-grande e o ouro vermelho, a aristocracia fazendeira e o progresso industrial para poucos – Fords e Chevrolets, champanhe francês, estradas de ferro".[51] É uma definição do universo rural engendrado na seção "São Martinho", de *Pau-Brasil*, mas se aplica da mesma maneira à fazenda de Miramar. É a fazenda aonde se chega de trem, onde a estrada de ferro nasce do solo e onde a "nova poesia anda em Goffredo/ Que nos espera de Ford",[52] enfim, "onde a modernidade chega de carro, traz poetas da França".[53]

O barulho das porteiras que, quando se abrem e se fecham, ecoa por todo o Brasil tem algo da hipérbole do romance, mas também daquele trem de "Noturno", que cortava o país como um meridiano. Como no poema, em que o estado da cafeicultura pelo qual o trem viaja em suas fronteiras expandidas como se por todo todo o país, há aqui uma extensão da fazenda como uma grande propriedade brasileira.

A ausência do narrador no primeiro parágrafo do trecho em prosa transcrito o torna equivalente a um dos poemas de *Pau-Brasil*, mas disposto em sentenças, não em versos. A

[50] Idem. "Paisagem". In: *Pau Brasil*, op. cit. p. 132.
[51] Maria Augusta Fonseca. *Por que ler Oswald de Andrade*, op. cit. p. 111.
[52] Oswald de Andrade. "Versos de dona Carrie". In: *Pau Brasil*, op. cit. p. 136.
[53] Maria Augusta Fonseca. *Por que ler Oswald de Andrade*, op. cit. p. 111.

paisagem que parece se narrar por conta própria, inclusive agindo segundo um arbítrio que lhe é atribuído, tem as mesmas características das paisagens dos poemas do primeiro capítulo do trabalho.

No entanto, nos outros quatro parágrafos, em que aparecem o narrador e os outros personagens, essa operação que faz o barulho da porteira da fazenda ecoar por todo o país soa mais como uma medida do caráter autocentrado e espalhafatoso do narrador-personagem. Esse traço de personalidade magalomaníaca em relação à produção cafeeira se estende ao personagem Machado Penumbra, que dá uma conferência na cidadezinha de Aradópolis,[54] onde fica a fazenda, e afirma o seguinte:

> De lambuja grandiloquou o conferente destinos territoriais de São Paulo na expectativa do trem com colegiada despedidora e vivante.
>
> — A plenitude cafeeira e pastoril de nosso Estado se distende nos assaltos do hinterland que foge num último galopar de índios e de feras! A cada investida vitoriosa, os novos bandeirantes são a reencarnação estupenda da luta, a magnífica, a eterna ressurreição simbólica da Força![55]

De qualquer maneira, o narrador tenta iniciar o capítulo com uma atmosfera que se pretende mais romântica, mas os parentes não param de interromper os momentos dele a sós com a mulher. O título do capítulo dá uma ideia a esse respeito, uma vez que "Melosos lunáticos" indica tanto um sentimentalismo excessivo e afetado, diante de uma paisagem noturna, como um alheamento do casal em relação ao que os cerca. Para eles, diante da volúpia represada, importa que a fazenda seja grandiosa e que suas porteiras estabeleçam limites com o país inteiro, mas não parece fazer diferença que alguém cuide da propriedade ou que ela se cuide sozinha, o que de qualquer maneira tem o mesmo efeito para o casal.

O próprio Joãozinho afirma, no capítulo 67, "Instituto de Damasco", que, além de não ter nenhuma "vocação nobilitante", como desejava Célia, era "apenas um fazendeiro matrimonial". Dessa maneira, quem cuida da fazenda é Minão da Silva, personagem que aparece por meio das cartas que envia ao patrão. Para piorar, além de não entender nada sobre como administrar uma fazenda nem possuir outra vocação "de respeito", o narrador, cuja fortuna na verdade é da esposa

[54] Lembrando que a cidade próxima à fazenda de Paulo Prado (São Martinho) era Pradópolis, que aparece no poema "Lei". In: *Pau Brasil*, op. cit. p. 133.
[55] Oswald de Andrade. *Memórias sentimentais de João Miramar*. *Serafim Ponte Grande*, op. cit. p. 55.

e que tem a intenção de virar boxeador, não sabe como investir o próprio dinheiro. Numa trapalhada, entra como sócio numa empresa cinematográfica, o que o leva à ruína. A conclusão do episódio é contada de maneira divertida no capítulo 146, "Verbo crackar":

> Eu empobreço de repente
> Tu enriqueces por minha causa
> Ele azula para o sertão
> Nós entramos em concordata
> Vós protestais por preferência
> Eles escafedem a massa
> [...]
> Oxalá que eu tivesse sabido que esse verbo é irregular.[56]

Dessa maneira, a dinâmica da naturalização dos processos histórios, presente tanto em certos momentos da prosa de Miramar como na poesia de *Pau-Brasil*, adquire no romance uma feição que não é a da mitificação, mas de um desnudamento hiperbólico da cafeicultura paulista. Assim, em *Pau-Brasil* ainda aparece um fazendeiro que observa orgulhoso seu cafezal, numa demonstração de que é "o olho do dono que engorda o gado". Similarmente, em "Versos de dona Carrie", é Goffredo quem cuida da plantação e "organiza a serraria como um poema". Ainda que a natureza apareça como a encarregada do estabelecimento da cultura cafeeira, há pessoas que parecem entender minimamente do que fazem para manter o patrimônio.

É o oposto de Joãozinho, que não entende do negócio e está mais interessado em aproveitar levianamente com a esposa os poucos momentos em que a família permite alguma privacidade aos dois. Longe de manter o patrimônio do sogro, como faz Goffredo no poema, o narrador-personagem não sabe investir e dilapida parte da fortuna em peripécias mirabolantes, como a empresa de cinema.

> **77. Meses fazendeiros**
> Célia monotocava shimmys e Mozart no piano bandolim da sala de jantar entre as paisagens iguais das janelas.
> E os dias ronronavam a máquina surda de café com o sustenido nostálgico da serraria araponga.
> Colônia bodes botados hóspedes rústicos na manhã.

[56] Ibidem. p. 83.

Meios porcos invadindo telhas vãs de cozinha com jabuticabas e gatos esfomeados.
Siás donas e lentidões de negros.
Italianos de pés no chon e santuários empetecados e milagrosos.
E homens e mulheres a pé e a cavalo nas estradas enferrujadas pelo sol lavrador.[57]

Memórias sentimentais de João Miramar

Prosperidade

O café é o ouro silencioso
De que a geada orvalhada
Arma torrefações ao sol
Passarinhos assoviam de calor
Eis-nos chegados à grande terra
Dos cruzados agrícolas
Que no tempo de Fernão Dias
E da escravidão
Plantaram fazendas como sementes
E fizeram filhos nas senhoras e nas escravas
Eis-nos diante dos campos atávicos
Cheios de galos e de rezes
Com porteiras e trilhos
Usinas e igrejas
Caçadas e frigoríficos
Eleições tribunais e colônias[58]

Pau-Brasil

Esses fragmentos, no que têm em comum, expõem o ambiente da colônia da fazenda de café por meio da enumeração de seus elementos. Tais componentes pertencem, em conjunto, a determinada unidade semântica referente à fazenda que foi admitida em nossa literatura modernista como maneira de "desrecalque localista", do qual já se falou anteriormente. Assim, animais brasileiros, negros, trabalhadores, o ambiente da cozinha, porteiras etc., considerados assuntos "baixos" para a poesia parnasiana, entram aqui não apenas como temas passíveis de tratamento literário, mas como engrenagem indispensável ao projeto pau-brasil.

[57] Ibidem. pp. 48-9.
[58] Idem. "Prosperidade". In: *Pau Brasil*, op. cit. p. 131.

No entanto, como verificado em outros âmbitos da narrativa, até nesse aspecto o romance parece trazer os termos para uma realidade mais "crua", enquanto o poema os trata com mais compostura, por assim dizer. O sujeito de "Prosperidade" aponta para a existência dos campos atávicos e apenas os enumera, mas, ainda assim, finaliza com um toque de melancolia que contrasta com seu estado de espírito inicial, entusiasmado por ter chegado à fazenda.

No romance, o narrador não se refere aos campos atávicos, mas promove uma qualificação de seus elementos, descrevendo-os em detalhe hiper-realista, o que distorce as imagens e as torna caricaturais e grotescas. É o caso dos porcos abatidos para ser preparados com jabuticabas, do gato esfomeado, dos santuários repletos de santos e quinquilharias religiosas, dos negros estafados trabalhando devagar, dos colonos italianos descalços (com uma referência ao sotaque deles), dos trabalhadores andando a pé e a cavalo debaixo de um sol escaldante.

Chama atenção a assimetria entre essa paisagem realista de fora da casa-grande, sempre igual nas janelas da sala de jantar, e a cena doméstica de Célia ao piano tocando música clássica tradicional, alheia a esses pormenores. Esse detalhe aponta para o cruzamento do moderno e do arcaico e dá conta de aspectos da modernização conservadora no país.

De maneira semelhante aos outros trechos estudados, também comparecem aqui elementos da natureza que "trabalham": os dias passam preguiçosamente e operam a máquina surda de café e há um "sol lavrador". Apesar da figuração dos trabalhadores rurais, esses negros, italianos, homens e mulheres parecem vaguear lentamente pela fazenda; são os dias que cuidam da preparação dos grãos de café e o sol é seu lavrador. De qualquer forma, não se apagam as marcas do trabalho.

Além disso, o narrador não menciona nesse capítulo as eleições do último verso de "Prosperidade", assunto que vai surgir em "Politic ball":

> Eleitor convencido de deveres, era dever do Dr. Pilatos rebocar-me noturnas visões de redações com resultados pleiteais.
>
> Pelo dia cabos furta-cores automobilizados para longínquas seções coronéis italianos negros fiscalizância de urnas vivas como aquários.
>
> Bezerrões nunca desmamados de tetas paternas dirigiam charutais resultados.
>
> Mesários e turnos freges e saudades de rasteiras.
>
> E hinterlands batalhas municipais canalizavam o tiroteio das ruas vermelhas para o pó guloso das seções livres dos jornais.

O povo forte contentava.[59]

Esse é o tipo de eleição que se realiza nos "campos atávicos" do poema, talvez um tanto pioradas. De qualquer maneira, a violência e a barbaridade são incompatíveis com os trens, a modernidade que chega de carro e o progresso paulista tão alardeado no romance e no livro de poemas, da mesma maneira que os elementos da colônia rural em relação à sinhá que toca piano. Mais uma vez, o caráter indigesto da experiência fica a cargo da narração de Miramar, que se encarrega de deixar tudo mais rude e grotesco, buscando o riso.

O sujeito de "Prosperidade", que se exime de confissões e de expressar sentimentos, apesar de apenas mencionar o processo eleitoral no poema, não evita que um estado de abatimento seja perceptível, o que inclusive resulta em um final um tanto destoante e desencaixado para a composição. A violência que aparece no poema e ecoa no romance não fica por conta apenas das eleições nas cidadezinhas do interior do estado, mas das outras violências citadas objetivamente: a da escravidão, dos senhores contra as escravas, de Fernão Dias (apesar da tentativa de figurar como motivo de orgulho paulista), dos tribunais.

Percebe-se, assim, por meio das diferenças de enunciação analisadas, que havia lucidez por parte de Oswald de Andrade em relação aos impasses e aos problemas da modernização por que passava o país. Isso fica evidente, na ficção, por meio do achincalhe, do humor, da desproporção, do exagero, do rebaixamento da pose da elite. Na autobiografia, percebe-se a aflição, ainda que contida, ocasionada pela insegurança e pela instabilidade que a organização econômica impunha mesmo sobre quem dispunha de recursos abundantes.

Ao mesmo tempo, a construção de São Paulo como mito formador do Brasil moderno, que ocorre nos poemas, procede de modo a ocultar as marcas dos conflitos decorrentes dessa mesma modernização que se instalou em acomodação com o atraso: violência, especulação financeira e imobiliária, política de "cabresto", comportamentos conservadores. Assim, na poesia, esse dado local é promovido a "modo de ser", curioso e positivo, apto a "salvar" o país, a diferenciá-lo, operação calcada no caráter utópico do Primeiro Modernismo.

No entanto, o contraponto entre esses textos revela o quanto o pós-utópico, relativo à geração seguinte, já estava rondando, passível de ser captado. Por esses contrastes, Oswald de Andrade revela que tem consciência do que está "fora do lugar" no país, muito embora tenha

[59] Idem. *Memórias sentimentais de João Miramar. Serafim Ponte Grande*, op. cit. p. 72.

minimizado o impasse histórico pela via estética que é marca do pau-brasil e do Primeiro Modernismo. O conflito, apesar de recalcado, comparece de maneira latente.

O próximo capítulo aborda os poemas de “Roteiro das Minas”, seção de *Pau-Brasil* sobre as cidades históricas mineiras. A princípio, como há um distanciamento da história do local, da qual não participou o sujeito empírico – que é, além do mais, um viajante (não um “habitante” como acontece em São Paulo) –, os poemas de Minas seriam mais afeitos à mitificação que os de São Paulo para alcançar uma ideia de nação. Porém, dado o abandono, a história se presentifica o tempo todo nessas cidades que pararam no passado. Assim, as fissuras percebidas em determinados momentos nos poemas paulistas (e evidenciadas em contraste com os textos em prosa), que denunciam certa dificuldade para mitificar a matéria, se ampliam nos poemas mineiros, revelando a complexidade de formação de um mito nacional.

4. A enunciação de um mito moderno para o passado colonial: “Roteiro das Minas”

Esta parte do trabalho se propõe a analisar alguns poemas do capítulo “Roteiro das Minas”: “Convite”, “Semana Santa”, “Procissão do enterro”, “Simbologia”, “São José del Rei”, “Sábado de Aleluia”, “Ressurreição”, “Menina e moça”, “Paisagem”, “Sabará”, “Ouro Preto” e “Ocaso”. À exceção de “Convite” e “Semana Santa”, estas composições foram escolhidas por tratar mais explicitamente da permanência da cultura que ali se desenvolveu durante o ciclo do ouro, seja por meio do festejo da Semana Santa, seja por meio da arquitetura colonial.

O conjunto se revela interessante por mostrar como o processo de mitificação, verificado nos poemas do segundo capítulo deste trabalho, toma forma diante de uma civilização cujas estruturas permaneceram as mesmas, pelo menos, desde o século XVIII. Não seria demais imaginar que o recuo no tempo favorecesse a mitificação, assim como o distanciamento do sujeito empírico em relação ao local. Isso porque a experiência de Minas foi passageira, em uma viagem de duas semanas, como será discutido adiante, ao contrário da vivência em São Paulo, onde esse sujeito morava.

A experiência mineira, como esperado, se revela muito distante da paulista: inexistem aqui os desejos de cosmopolitismo, as marcas da metrópole, a pulsação do ciclo econômico do momento. O que se observa é mais ou menos o oposto: cidades que eram chamadas de mortas no período, a arquitetura colonial esquecida, o ciclo econômico anterior exaurido. É a contradição central do Modernismo em escala elevada: o futuro e a modernização de São Paulo *versus* o passado e a decadência de um Brasil profundo e ainda desconhecido.

A enunciação objetivante permanece, porém, como nos poemas paulistas e permite entrever estados de ânimo do sujeito que se oculta sob os fatos que observa. No entanto, serão mais frequentes aqui, entremeados a momentos de entusiasmo, o desencanto e a desilusão. Esses sentimentos não são expressos diretamente, mas se tornam passíveis de ser notados por meio da maneira como as paisagens são descritas e construídas. Nota-se nesses poemas de Minas uma ambivalência referente às contradições inescapáveis postas pela presença tão palpável do passado no presente: tudo estava preservado e arruinado ao mesmo tempo. Parecem resultar daí uma notável volubilidade de humores do sujeito, entre maravilhado diante da sobrevivência e contrariado diante da ruína, e uma dificuldade de idealização da realidade objetiva, que é fundamental para a construção do mito.

Dessa maneira, contraditoriamente, a crença no presente e na modernidade – marcante nos poemas paulistas – se mostra mais passível de mitificação que a presença indelével do passado – entre o orgulho das origens, o encontro de uma identidade nacional e a perplexidade ante uma história violenta e escultórica, tudo que se imprime os poemas mineiros, como será analisado.

4.1. A caravana modernista e o pau-brasil

A viagem dos modernistas a Minas teve como uma de suas figuras centrais o poeta franco-suíço Blaise Cendrars, que desembarcou no Brasil, a convite de Paulo Prado e por sugestão de Oswald de Andrade, em fevereiro de 1924. Começou imediatamente a frequentar as reuniões do grupo modernista, que logo resolveu levá-lo para conhecer o carnaval do Rio de Janeiro; foi a primeira viagem turística dos modernistas pelo país.[1]

Aracy Amaral observa que os

> escritores de São Paulo, habituados aos salões fechados, divertiam-se e começavam a "descobrir" o Brasil. Cendrars exultava, constantemente comunicava-lhes as novidades que eram inéditas para os paulistas também: o ver como novo, de repente, aquilo que temos na calçada de nossa rua, na esquina mesma de nossa casa; a sensação de fazer turismo olhando com olhos novos a sua própria terra.[2]

Diante dessa primeira experiência positiva de "descoberta das coisas que eu nunca vi" por parte do suíço e dos brasileiros, o grupo planeja a célebre visita às cidades históricas, da qual participam Oswald de Andrade, seu filho Nonê, Tarsila do Amaral, Mário de Andrade, dona Olívia Guedes Penteado, Gofredo da Silva Telles, René Thiollier e Blaise Cendrars.[3] "Roteiro das Minas" perfaz o trajeto dessa viagem, durante a qual o grupo visitou, na Semana Santa de 1924, as cidades de São João del Rei, Tiradentes, Sabará, Lagoa Santa, Ouro Preto, Congonhas, entre outras.

Esse foi o "gesto meio 'bandeirante'" que revelou ao grupo "um país desconhecido e profundo – a 'fruta paulista' que 'frutificou mineira'", do "Noturno de Belo Horizonte", de Mário

---

[1] Aracy Amaral. *Blaise Cendrars no Brasil e os modernistas*. São Paulo: Editora 34; Fapesp, 1997.
[2] Ibidem. pp. 51-2.
[3] Luciano Cortez e Silva. *Roteiro das Minas – paisagem e poesia em Oswald de Andrade*. Belo Horizonte: tese de doutorado, Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, 2004.

de Andrade.[4] Como destaca Ivan Marques, a "viagem a Minas passou a simbolizar um ponto de viragem nos anais do Modernismo brasileiro. Com o aval 'futurista' de Blaise Cendrars, a vanguarda artística de São Paulo descobre o misticismo e as tradições de um país arcaico". É quando Oswald produz os poemas de "Roteiro das Minas", e Tarsila, as obras de sua melhor fase.[5] Para Aracy Amaral, trata-se do estopim para o início do projeto pau-brasil.[6]

De acordo com Luciano Cortez e Silva, Oswald e os outros modernistas encontraram, "nas soluções dos artistas do século XVIII para a realização da cultura europeia na região mineira, uma genealogia para a arte moderna que estavam inventando. Ao mesmo tempo, transformaram a arte religiosa local em universal, porque revista e autorizada pelo Modernismo, e criaram, portanto, a necessidade de preservá-la".[7]

Brito Broca salientou, em artigo de 1952, que o caráter paradoxal da viagem chamava atenção:

> São todos modernistas, homens do futuro. E a um poeta de vanguarda que nos visita, escandalizando os espíritos conformistas, o que vão eles mostrar? As velhas cidades de Minas, com suas igrejas do século XVIII, seus casarões coloniais e imperiais, numa paisagem tristonha, onde tudo é evocação do passado e, em última análise, tudo sugere ruínas. Pareceria um contra-senso apenas aparente. [...] O divórcio da realidade brasileira, em que a maior parte dos nossos escritores sempre viveu, fazia com que a paisagem da Minas barroca surgisse aos olhos dos modernistas como qualquer coisa de novo e original, dentro, portanto, do quadro de novidade e originalidade que eles procuravam.[8]

A viagem revela, de maneira empírica, os ideais de "desrecalque localista"[9] e busca do caráter nacional que se delinearam como esboço de projeto de uma literatura renovada com mais ou menos clareza a partir de 1922. Com ela, "o Modernismo assumia a sua contradição essencial: na busca do novo, encontrava, através do velho, uma identidade genuinamente brasileira – no

---

[4] Ivan Marques. *Cenas de um Modernismo de província: Drummond e outros rapazes de Belo Horizonte*. São Paulo: Editora 34, 2011. p. 12.
[5] Idem.
[6] Aracy Amaral. *Tarsila: sua obra e seu tempo.* São Paulo: Editora 34, 2003.
[7] Luciano Cortez e Silva. *Roteiro das Minas – paisagem e poesia em Oswald de Andrade*, op. cit. Esse movimento de preservação ocorre por meio, por exemplo, da criação da Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), entre 1936 e 1937, que viria a ser o atual Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN). Cf. Márcia Arruda Franco. "Ouro Preto dos poetas modernistas". In: *Remate de males*, Campinas, jan./dez. 2013.
[8] Brito Broca. "Blaise Cendrars no Brasil, em 1924". *A Manhã*, Rio de Janeiro, 4 mai. 1952, apud Aracy Amaral. *Blaise Cendrars no Brasil e os modernistas*, op. cit. pp. 58-9.
[9] Antonio Candido. "Literatura e cultura de 1900 a 1945". In: *Literatura e sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2010.

presente, o passado. À medida que o conjunto arquitetônico barroco era valorizado, a relação dos artistas brasileiros com o modelo ia sendo revista".[10]

Para Aracy Amaral, a redescoberta do passado brasileiro pelos modernistas teve como marco a viagem a Minas, que consolidou uma fonte dupla de inspiração como uma só direção a seguir: "a escola de Paris e a tradição brasileira, indígena ou colonial", por meio de um "de um processo de aceitação do brasileiro de suas próprias fontes".[11] Aracy também considera que não é possível dissociar a viagem do "lançamento do Manifesto Pau-Brasil por Oswald de Andrade, logo após, pelo *Correio da Manhã*, do Rio de Janeiro".[12]

No entanto, a característica entusiasta que marca o manifesto não é o tom predominante dos poemas de "Roteiro das Minas", como já observado. Ainda com Aracy Amaral, não se pode "deixar de observar que Oswald de Andrade acreditava nessa 'exportação' – como o próprio produto o diz (pau-brasil) –, a manutenção de nossa função de exportadores da matéria-prima, do elemento exótico que agrada aos estrangeiros".[13]

De fato, o manifesto atesta a "poesia pau-brasil, de exportação". E ainda: "Toda a história bandeirante e a história comercial do Brasil. [...] Tudo revertendo em riqueza". Menciona também duas vezes "o minério", *commodity* das Minas recém-valorizadas. Há uma citação que de alguma forma se relaciona com a arquitetura mineira: "E a coincidência da primeira construção brasileira no movimento de reconstrução geral. Poesia pau-brasil". Talvez esses trechos não se refiram diretamente a Minas; é possível perceber uma exultação (que de qualquer maneira é característica de manifestos) em relação à história comercial do Brasil, à exploração mineral e à arquitetura colonial que não é exatamente conforme ao que o sujeito observa em "Roteiro das Minas".

---

[10] Márcia Arruda Franco. "Ouro Preto dos poetas modernistas", op. cit. p. 212.
[11] Aracy Amaral. *Blaise Cendrars no Brasil e os modernistas*, op. cit. p. 16. A autora considera que esse processo de aceitação se deve, "em boa parte, a uma personalidade densa como Cendrars no meio dos modernistas em 1924".
[12] Idem. *Tarsila: sua obra e seu tempo*, op. cit. p. 152. No livro *Antropofagia hoje?*, o manifesto aparece com data de publicação de 18 de março de 1924. João Cézar de Castro Rocha; Jorge Rufinelli (orgs.). São Paulo: É Realizações, 2011. p. 25. Segundo Luciano Cortez, os modernistas teriam partido para Minas no dia 15 de abril do mesmo ano, ou seja, o lançamento do manifesto se deu, na verdade, logo antes da viagem. Luciano Cortez e Silva. *Roteiro das Minas – paisagem e poesia em Oswald de Andrade*, op. cit. p. 52.
[13] Ibidem. p. 152, nota.

4.2. A dessubjetivação tomada por humores oscilantes

Do ponto de vista da construção lírica, a enunciação permanece, como nos poemas de São Paulo, desbastada. Luiz Costa Lima, a respeito do capítulo, considera que "a história se transforma agora em matéria para um lirismo depurado".[14] Vagner Camilo, ecoando classificação feita por John Gledson, aponta para o gênero "cartão-postal" de poemas como "Casa de Tiradentes", que pode ser aplicado à maioria das composições aqui analisadas.

Camilo salienta que a "kodak oswaldiana" não se confunde "com a ótica superficial e distanciada do turista", uma vez que retrata criticamente nossas contradições moderno-primitivas",[15] ainda que a seção trate de uma viagem turística, o que fica evidente pelo título, que sugere um roteiro de visita ao estado.

No entanto, como já discutido, esse caráter de postal é reforçado pelo fato de que o observador é de fato um turista, diferentemente daquele presente nos poemas de São Paulo. A experiência do escritor parece determinante para essa distinção: o sujeito empírico viveu em São Paulo a glória cafeeira, o pertencimento à burguesia fazendeira e a derrocada de sua condição, enquanto apenas visitou as cidades históricas mineiras de maneira transitória.

Assim, ocorre uma retomada dos temas dessa experiência paulista tanto em obras de um mesmo período, caso de *Pau-Brasil* e *João Miramar*, como em produções posteriores, caso de "Glorioso destino do café" e *Um homem sem profissão*. Esses temas passaram pela construção de caráter mítico para a poesia pau-brasil durante os anos do Modernismo e foram retomados nas obras dos anos 1940 e 1950. No caso de Minas, o capítulo foi único na produção do autor; não há contraponto mais recente que reveja os poemas de 1920 sob a ótica dos anos 1940 (como o tema da cafeicultura em "Glorioso destino do café").

De qualquer maneira, os poemas cartão-postal dão continuidade aos poemas-paisagem de São Paulo, com a diferença de que aqui a contradição entre o moderno tecnicista e a paisagem fica ainda mais evidente, uma vez que os panoramas são compostos de festas populares barrocas do ciclo do ouro ou de construções arruinadas do mesmo período.

A equiparação entre natureza e história, assim, adquire um status diferente da dos poemas paulistas, uma vez que não há aqui a fé depositada numa cultura que se projeta no futuro e se

[14] Luiz Costa Lima. "Oswald, poeta". In: *Pensando nos trópicos*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991. p. 210.
[15] Vagner Camilo. *Drummond: da rosa do povo à rosa das trevas*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001. pp. 278-9.

pretende inabalável (a da economia cafeeira), mas o confronto com uma cultura e uma urbanidade decadentes, baseadas numa economia que desapareceu. Portanto, as oscilações de temperamento do eu lírico, reveladas pela "kodak oswaldiana" nessa paisagem em ruínas, tornam-se mais manifestas. Por outro lado, talvez em consequência dessas diferenças, essa paisagem se revela afeita à construção do caráter nacional, que era um dos objetivos da viagem.

Sobre esse aspecto, Camilo nota que, com o "nivelamento entre natureza e história", ocorre um "visível prejuízo desta última" e que, a poesia oswaldiana,

> muito embora não se limite à ótica superficial e turista de um Cendrars, não tem a pretensão de transcender a realidade histórica específica de que se ocupa. Ou seja, ainda que trate de um momento de decadência do ciclo do ouro, posteriormente mantido, a reflexão poética não pretende ir além do quadro estrito das Minas históricas.[16]

No entanto, a análise dos poemas deste capítulo revela, como observado antes, particularidades em relação à maneira como a equivalência história-natureza – e, portanto, a construção do mito para Minas – é efetuada pelo sujeito lírico. Além dos aspectos já mencionados, percebe-se uma consciência por parte do autor das dificuldades apresentadas pelo projeto pau-brasil. Ainda que o observador se oculte, ele entra em contato com a realidade do Brasil abandonado no passado em Minas Gerais, o que dificulta, em comparação com os poemas paulistas, a elevação de uma matéria que não parece ter as mesmas condições de ser idealizada. Ademais, essa matéria não estaria contaminada pelo presente, pela necessária captação das fraturas da vida moderna num país como o Brasil.

4.3. Semana Santa

Os poemas deste subcapítulo tratam, em sua maioria, das festividades da Páscoa passada pelos modernistas em São João del Rei.

[16] Ibidem. pp. 280-1.

Convite

São João del Rei
A fachada do Carmo
A igreja branca de São Francisco
Os morros
O córrego do Lenheiro

Ide a São João del Rei
De trem
Como os paulistas fizeram
A pé de ferro

O poema que abre o capítulo tem em seu primeiro verso o nome da primeira cidade visitada pela caravana modernista, São João del Rei, onde os participantes passariam a Semana Santa de 1924 e local que serviria de base para, dali, seguirem para outros lugares. Todo o verso é composto apenas pelo nome da cidade, sem verbo, como também acontece com os seguintes, em que aparecem dois elementos da cultura – a fachada do Carmo e a igreja de São Francisco – e dois da natureza – os morros e o córrego. Ou seja, a primeira estrofe não possui verbos.

De acordo com Luciano Cortez e Silva, a excursão chegou a São João no dia 16 de abril, quarta-feira da Semana Santa, à noite. No dia seguinte, fariam um reconhecimento da cidade, passeando por seus principais monumentos, entre eles, a igreja do Carmo, cuja fachada é "comprimida pelo casario do quase beco"[17] e figura no segundo verso do poema. "A fachada do Carmo", de acordo com o autor, possui "torres octogonais de 30 metros de altura, terminadas por cúpulas bulbares", além de "dois belos anjos esculpidos por Aleijadinho sobre as colunas que margeiam a portada", o que talvez tenha chamado a atenção do poeta para flagrar em verso a entrada da igreja.

Porém, o observador nada diz a respeito disso em tal verso, que cumpre a regra da enunciação em *Pau-Brasil*, anotando "uma realidade a ser registrada".[18] Há inclusive uma foto de Oswald, tirada durante a viagem, bem em frente à fachada, o que pode ilustrar parcialmente o ponto de vista do poeta ao objetivá-la no verso em questão.[19]

---

[17] Luciano Cortez e Silva. *Roteiro das Minas – paisagem e poesia em Oswald de Andrade*, op. cit.
[18] Aracy Amaral. *Tarsila: sua obra e seu tempo*, op. cit. p. 167.
[19] Idem. A foto está na p. 151.

No terceiro verso, o sujeito contempla "A igreja branca de São Francisco", outro patrimônio barroco da cidade, "de torres cilindriformes-geminadas", localizada "no alto [ao pé] de um morro de onde se descortina uma linda vista panorâmica da cidade e seus arredores".[20] Esse é o último elemento cultural da estrofe. A localização da igreja abre a mirada do sujeito para os componentes da natureza ao redor, que surgem sobrepostos em seguida: os morros ao redor de São João e o córrego do lenheiro, que corta a cidade.

Como nos versos de São Paulo, os elementos da cultura e da paisagem são justapostos, criando uma paisagem estática em que os primeiros aparecem em primeiro plano em relação aos segundos, de acordo com a ordem dos versos. Em vez da cidade moderna ou do cafezal, o eu lírico figura construções do período colonial.

Ocorre, então, uma quebra visual e de conteúdo para a segunda estrofe, quando aparece o primeiro verbo, conjugado de forma um tanto inusitada, na segunda pessoa do plural do imperativo. Revela-se um "tu" no imperativo. Diz o sujeito, diretamente ao leitor: "Ide a São João del Rei". Há um eco do primeiro verso na repetição do substantivo próprio, acompanhado de uma ordem, o que cria uma surpresa em relação ao título do poema, que se revela irônico. O sujeito, na verdade, promove uma convocação para que se vá a São João del Rei.

No segundo verso, está indicada a maneira como se deve chegar à cidade: "De trem". O grande meio de transporte da modernidade relacionada à cafeicultura retorna, num poema de abertura de capítulo do livro, como no primeiro poema de "São Martinho". Aquele trem de "Noturno" volta, continuando seu caminho a cortar o Brasil como um meridiano e chegando então a São João del Rei.

O eu lírico apresenta uma comparação no quarto verso: "Como os paulistas fizeram", referindo-se à maneira como os modernistas de São Paulo chegaram a Minas, de trem, conforme indicado no verso anterior. Também se poderia dizer que há uma referência a outros paulistas, os bandeirantes, que já haviam aparecido em "Prosperidade" e marcam presença em outros poemas. Um dos indícios dessa correlação é o fato de que o caminho da Estrada de Ferro Central do Brasil, que levava de São Paulo a Minas, coincidia com as rotas outrora utilizadas pelas bandeiras na região. Na primeira parte da viagem, de São Paulo a Barra do Piraí, a partir de Cruzeiro, "se originava a antiga 'estrada real do sertão', o *Caminho Velho* para as minas de ouro adotado por

[20] Thiollier René Thiollier, "Blaise Cendrars no Brasil". *Jornal do Comércio*, Rio de Janeiro, 5-6, 19 ago., 1962, apud Luciano Cortez e Silva. *Roteiro das Minas – paisagem e poesia em Oswald de Andrade*, op. cit. p. 69.

Fernão Dias". Ainda no Rio de Janeiro, saindo da cidade de Paraíba do Sul, o segmento da estrada de ferro coincidia com o "Caminho Novo", de Garcia Rodrigues Pais, filho de Fernão Dias, cuja construção teve início em 1698.[21]

Essa ambivalência relativa aos paulistas da década de 1920 e os do século XVII permanece no último verso, "a pé de ferro". Nele há referência ao trem, relativo à modernidade, ainda que também esteja implícita a forma antiga de fazer essa viagem, em tropas de burros e "a pé", em geral sem o uso de calçados. Percebe-se um esforço do eu lírico para equivaler sua aventura de trem às bandeiras.

Obviamente as diferenças entre um tipo de viagem e o outro são abissais, mesmo que uma viagem de turismo doméstico como a empreendida pelos modernistas em 1924 tivesse, pelas dificuldades de transporte da época (uma vez que essa modalidade de viagem era considerada extravagante),[22] características de uma grande aventura de redescobrimento. No entanto, elas são diluídas, num salto temporal que pretende imprimir algo de um mito bandeirante para esse novo mito de Brasil moderno que se pretendia, reforçando-o.

O movimento de resgate de um período histórico colonial menosprezado como maneira de ensejar o caráter nacional era parte do projeto modernista e pode ser verificado nos próximos poemas analisados por meio das festas populares e da arquitetura mineira. No entanto, como visto na análise de "Prosperidade", a relação com as bandeiras é problemática no sentido de que a ideia era assumir apenas o aspecto da expansão do território em busca de riquezas (que no caso modernista eram de caráter cultural), sendo que o desbravamento Brasil a dentro por meio do trem de fato guarda semelhanças com a economia cafeeira e com os poemas de São Paulo. O conflito implícito ao caráter violento bandeirante fica de lado.

Assim, o sujeito promove nesse poema de abertura duas operações que buscam construir uma identidade nacional modernista com base em elementos do passado. De um lado, aparece o mito barroco como parte de uma paisagem mineira moderna, representando o encontro de uma imagem e de uma época menosprezadas até então, mas aptas a configurar esse caráter nacional. De outro, a da viagem moderna de trem, símbolo da cultura cafeeira em expansão, como representação das bandeiras, figurando uma investigação das raízes paulistas, que se ligava à ideia

[21] Luciano Cortez e Silva. *Roteiro das Minas – paisagem e poesia em Oswald de Andrade*, op. cit. pp. 52 e 55.
[22] Aracy Amaral. *Blaise Cendrars no Brasil e os modernistas*, op. cit.

modernista do resgate do primitivismo – as bandeiras como passado primitivo do caráter, que se arrogava, expansionista e empreendedor de São Paulo.

Trata-se de uma idealização, tanto de uma viagem como da outra (se é que possível chamar as bandeiras dessa forma). De qualquer maneira, apesar disso, o poema não tem o mesmo caráter "iluminado" de "Noturno", por exemplo, no qual o sujeito verifica que lá fora o luar continua e o trem corta o Brasil como um meridiano. Há mais vivacidade e boa disposição no poema paulista que nesse mineiro.

As igrejas centenárias, os morros sem adjetivação e o córrego compõem um cartão-postal mais severo que o da noite enluarada de "Noturna". Essa austeridade mais explícita permanece na segunda estrofe: a viagem moderna é equiparada à precariedade das bandeiras e, para fazer uma viagem assim, talvez fosse mesmo preciso "convidar" enfaticamente com o imperativo. Aracy Amaral observa que numa "época de turismo inexistente, todo e qualquer deslocamento pelo país era quase aventura". Não chegava a ser uma bandeira, mas com certeza era mais longa e desconfortável que a viagem de trem à fazenda, para onde o sujeito estaria mais acostumado a ir.

Assim, percebe-se desde o primeiro poema a diferença de humor do eu lírico em relação aos poemas de São Paulo: há mais sobriedade no relato objetivo do que é observado e, com frequência, ocorre uma evocação do passado que, obviamente, não compõe a paisagem, mas é remetido por ela.

Semana Santa

A matraca alegre
Debaixo do céu de comemoração
Diz que a Tragédia passou longe
O Brasil é onde o sangue corre
E o ouro se encaixa
No coração da muralha negra
Recortada
Laminada
Verde

No caso do quarto poema da série da viagem a Minas, reaparece no início o já conhecido estado de espírito otimista e descompromissado do sujeito: é possível sentir o mesmo enlevo e a mesma satisfação de outros poemas analisados anteriormente, como "Aperitivo". O observador se mantém à margem dos objetos, mas sua boa disposição para relatar a festa popular é manifesta, entusiasmada pelo fato de ser uma versão particularmente brasileira do evento cristão e uma manifestação original da cultura popular brasileira.

O observador opera aqui um recorte por meio da metonímia, que engendra o país pela montanha mineira crivada de ouro, em uma cidade histórica que não é identificada no poema. Como a caravana passou a Semana Santa em São João, é possível supor que se trata dessa cidade, mas também há indícios de que a referência seja a Tiradentes, onde o grupo assistiria à procissão do enterro do Senhor (de que tratam os próximos poemas analisados).[23]

O primeiro dos nove versos da estrofe citada, "A matraca alegre", sem verbos, mostra um elemento típico das procissões da Semana Santa em Minas adjetivado como "alegre". Esse aspecto já denota certa mirada, uma vez que o som da matraca está mais para repetitivo e seco, o que não necessariamente implica contentamento, mas carrega uma relação do barulho do instrumento com a animação da festa.

O eu lírico localiza tal matraca, elipticamente, "debaixo do céu de comemoração", que é o segundo verso do poema, nominal como o anterior. A qualificação do céu também é positiva: trata-se de um céu festivo, num empréstimo da emoção do sujeito tanto para o elemento da cultura popular, que é a matraca, quanto para o da natureza, que é o céu.

Essa postura acalorada do eu lírico parece vir do ambiente da festa, mas também da oportunidade de presenciar uma manifestação tão brasileira que, apesar da naturalidade e da intimidade com que é retratada, representa uma novidade num repertório até então composto por imagens de fazendas paulistas, da cidade de São Paulo e da Europa. Ao mesmo tempo, essa empolgação é projetada de volta, do sujeito – mesmo que oculto – para o ambiente festivo.

O terceiro verso do poema, "Diz que a Tragédia passou longe", é o primeiro com verbo e compõe o predicado da oração iniciada com "A matraca alegre", do primeiro verso. O sujeito configura, então, definitivamente, uma comemoração da Semana Santa de tal maneira exultante que pouco lembra a motivação original da data: a tragédia da paixão de Jesus Cristo. A perspectiva não é religiosa, mas de apreciação da manifestação popular com o tanto de exotismo que a festa

[23] Luciano Cortez e Silva. *Roteiro das Minas – paisagem e poesia em Oswald de Andrade*, op. cit. p. 71.

representa para o observador visitante. De qualquer maneira, a tônica está dada: para esse sujeito, no Brasil, até mesmo um marco católico caracterizado pelo martírio e pela circunspecção é radiante. Por extensão, o país parece ser um lugar que se esquiva de tragédias e conflitos em geral.

Gofredo da Silva Telles afirmou a respeito: "Na época todos católicos praticantes, participamos das diversas cerimônias. Cendrars se encantava com o misticismo que paira no ar nessas pequenas cidades, com a intensa religiosidade simples e ingênua naquele cenário de um passado tão rico e tão cheio de confiança no futuro".[24] Esse encantamento empírico de Cendrars com a atmosfera das cidades é algo que pode também ser localizado no poema de Oswald, assim como a simplicidade e a ingenuidade no cenário de passado rico e futuro promissor, porque passa longe da tragédia, figuram como um apanhado dos elementos da teoria pau-brasil.

É possível imaginar que a "confiança no futuro" era mais um elemento do olhar dos visitantes – ao menos dos brasileiros, que eram esses primeiros modernistas contagiados pela crença já mencionada na economia cafeeira. Ainda assim, o deslumbramento de Cendrars, mesmo que tendo uma origem distinta, parece incentivar e avalizar, como já foi dito, o sentimento de contentamento dos outros.

O quarto verso marca uma mudança de objeto, que passa a ser declaradamente o país e sua natureza. "O Brasil é onde o sangue corre" inicia um trecho mais reflexivo, ainda que por meio da visualidade extrema, e que introduz um tom ligeiramente mais contido ao poema. Há, nesse verso e nos dois seguintes – "E onde o ouro se encaixa/ No coração da muralha negra" – uma ambivalência: no Brasil há energia, vida pulsante, bombeada com energia diretamente do coração da terra, mas o país também figura como o lugar onde escorre o sangue dos que morreram em decorrência da violência da mineração predatória.

Os versos seguintes dão sequência a essa percepção: a "muralha negra" tem algo de fúnebre e talvez faça referência à escravidão. Ecoando tudo isso, é uma muralha "Recortada/ Laminada". Trata-se, por fim, de uma muralha "verde", coberta de vegetação. Assim, o processo de recorte e laminação da montanha enegrecida pela violência e pela escravidão, operações da exploração destruidora, é atenuado pelo verde que, com o tempo, recobriu os cortes. Mais uma vez, é possível notar a naturalização do processo histórico: o sangue parece correr por conta própria, como se viesse mesmo de dentro da montanha, que, laminada e recortada, com os predicativos no particípio,

[24] Apud Aracy Amaral. *Blaise Cendrars no Brasil e os modernistas*, op. cit. p. 60.

parece ter sido sempre e naturalmente dessa maneira. O último adjetivo coroa esse movimento: a montanha é igualmente recortada, laminada e verde.

Ao mesmo tempo, percebe-se uma tentativa de transpor o júbilo dos três primeiros versos, que tratam da manifestação cultural e de um sentimento do sujeito em relação a ela, para o trecho seguinte, que é da natureza. Assim, é composta uma grande mistura, em que a emoção do sujeito, apesar de apagado, se revela por meio de sua projeção num quadro simultaneamente cultural e natural, em que um âmbito é invadido pelo outro: a cultura popular e a história fazem parte da terra, assim como a terra os recobre.

A operação que pretende dotar os seis últimos versos do entusiasmo dos primeiros três acaba mostrando que o Brasil é o país da festa e da alegria, enraizadas na geografia mineira; um país verde, novo, cheio de confiança. No entanto, da mesma maneira que a emoção do sujeito transborda – apesar de toda a objetividade – de maneira positiva nos versos iniciais, os finais parecem também "denunciar" outro sentimento, mais taciturno. A montanha brasileira, negra, laminada e recortada, onde escorre o sangue, não parece passar longe da tragédia como se queria no início do poema. No entanto, seria possível dizer que esse aspecto se deixa entrever por meio do outro ao qual está intrincado, sendo que este talvez seja mais afeito ao projeto pau-brasil: o da pulsação da vida num país que preserva suas festas como se as fincasse na terra da montanha.

Dessa maneira, o final do poema remete ao trecho que encerra "Prosperidade", que também tem um início regozijante em relação ao cafezal e termina de maneira mais melancólica, fazendo referência à colônia, às eleições e aos tribunais. Em "Semana Santa", por sua vez, consta um desencantamento, que é precedido pelo regozijo. A percepção do conflito histórico em uma paisagem que se pretendia festiva parece minar a construção de um mito brasileiro que passaria longe da tragédia. Há a intuição de que a tragédia é, sim, brasileira, não mítica, o que leva a uma soturnidade no fim do poema, ainda que o sujeito tente revertê-la, sem muito sucesso, com o verde da esperança e do renascimento sobre as cinzas. No entanto, esse verso final parece deixar o poema em aberto, sem um fechamento, e contrastando com seu início radiante.

Procissão do enterro

A Verônica estende os braços
E canta
O pálio parou

Todos escutam
A voz na noite
Cheia de ladeiras acesas

O grupo modernista, na sexta-feira, 18 de abril de 1924, já se encontrava em Tiradentes para participar da procissão do enterro do Senhor,[25] que ocorre nessa noite e é tratado no próximo poema do capítulo, "Simbologia", assim como em um desenho de Tarsila. De acordo com Luciano Cortez e Silva, o episódio da Verônica ocorre no meio da procissão; segundo a cronologia da festa, portanto, "Simbologia" viria antes, já que retrata um momento anterior ao início da marcha.

A festividade religiosa representada aqui remonta ao período da mineração e, realizada no período da visita modernista, segue como tradição até hoje, tanto em Tiradentes como em São João del Rei, com "espaço social de destaque".[26] De acordo com Caio César Boschi, o catolicismo em Minas Gerais seria, no período colonial, mais uma conveniência que uma convicção, estando "menos atenta ao sentido íntimo das cerimônias do que ao colorido e à pompa exterior".[27]

Essa particularidade barroca mineira dos festejos combina com a enunciação dos poemas de *Pau-Brasil* em geral, no sentido de que valoriza os aspectos exteriores mais que o sentido religioso reflexivo, e com os de "Roteiro das Minas" em particular, por seu caráter teatral, o que será abordado nesta análise e nas seguintes. Trata-se de uma característica que se ajusta ao traço objetivo da poesia pau-brasil, ainda que esta seja marcada por traços essenciais em vez da extravagância que representava as festas.

O observador adota, então, um recurso que será recorrente ao longo dos poemas da série: descreve a encenação da passagem bíblica como se acontecesse naquele momento, no cenário mineiro. Ocorre, assim, a elaboração de um mito sobre o ritual mineiro que, por sua vez, interpreta o mito católico localmente. A passagem da Verônica, parte importante da procissão, é descrita, de maneira sucinta, no presente: "A Verônica estende os braços/ E canta".

Trata-se de uma pessoa caracterizada como o personagem, interpretando-a no ato de estender os braços para exibir o sudário em que aparece o rosto de Jesus e, em seguida, canta "o

[25] Luciano Cortez e Silva. *Roteiro das Minas – paisagem e poesia em Oswald de Andrade*, op. cit.
[26] Sueli Campos Franco. "Elementos residuais da alma barroca luso-brasileira em uma cidade da Minas colonial: a Igreja Católica em São João del Rei, Minas Gerais, Brasil". Disponível em: http://www.ces.uc.pt/lab2004/pdfs/sueliFranco.pdf. Acesso em: 23 nov. 2015.
[27] Caio César Boschi. "Irmandades leigas e política colonizadora em Minas Gerais". In: *Os leigos e o poder*. São Paulo: Ática, 1986.

perturbador moteto 'O vos omnes'".[28] Há um cortejo de figuras bíblicas que a seguem (e aparecem no próximo poema) e, de tempos em tempos, a encenação se repete.[29]

Ao contrário de outros poemas do livro, chama atenção aqui o uso de quatro verbos. Um período simples conclui o poema, dividido entre os três últimos versos, "Todos escutam/ A voz na noite/ Cheia de ladeiras acesas". O sujeito toma a vista noturna da cidade à noite, na Sexta-feira Santa, pela própria noite – o que se vê são apenas as luzes das velas dos fiéis que acompanham a procissão pelas ladeiras locais. A voz da encenação do mito (da Verônica) toma conta do ambiente, numa captação curiosa do mito reencarnado em cultura popular se estendendo pela natureza, representada pela noite. Apesar da imagem da cidade iluminada e tomada pelo canto, o ambiente não é festivo como o do início de "Semana Santa", até porque se trata de uma procissão e de um momento mais solene e introspectivo da representação da Paixão.

Paralelamente, vale notar um comentário de Blaise Cendrars a respeito do episódio: "De pé, sobre um pódio recoberto de pelúcia, uma jovem corcunda cantava o lamento de Verônica. À sua voz pura, cristalina, flauteada, emocionada, se misturava a voz grave de uma alta mulher, macilenta, anêmica, grávida".[30] Trata-se de uma observação empírica a respeito de certo aspecto da procissão que fica de fora da construção poética.

De fato, termos como "lamento", "corcunda", "macilenta" e "anêmica" não se ajustam bem ao campo semântico de um sujeito que pretende retratar seu país como o lugar do qual a tragédia passa longe: são carregados de certo aspecto funesto que a idealização verificada nos poemas não aceitaria. Seria possível conjecturar que o sujeito deixa tais termos de fora desse postal noturno em função disso, no entanto, o tom que emana da composição e do canto tampouco lembram o clima das matracas alegres de "Semana Santa". O sujeito elíptico capta uma gravidade, talvez por meio desses aspectos de penúria da população que encena o ato.

Nota-se, assim, que o apagamento dos detalhes em favor de uma visão macro da cidade iluminada se conforma ao apagamento do aspecto conflituoso. Isso não impede, porém, que o poema seja carregado de circunspecção e de certo lamento, ainda que eles não sejam enunciados diretamente pelo sujeito.

---

[28] Luciano Cortez e Silva. *Roteiro das Minas – paisagem e poesia em Oswald de Andrade*, op. cit. p. 73.
[29] Ibidem. p. 74.
[30] Aracy Amaral. *Blaise Cendrars no Brasil e os modernistas*, op. cit. p. 63; tradução Luciano Cortez e Silva. *Roteiro das Minas – paisagem e poesia em Oswald de Andrade*, op. cit. p. 74.

O poema seguinte traz outro momento da procissão do enterro, mas antes do início da marcha. Novamente, apresenta-se uma representação metalinguística da encenação do texto bíblico, mas abordado segundo outra chave. Em vez de ocultar os aspectos de conflito, o sujeito os coloca em evidência.

Simbologia

Abraão tem bigodes pretos
E sabia que Deus colocava o anjo atrás dele
Isaac é inocente pequeno e nuzinho

Os homens que carregam o caixão
Estão todos de branco
E descalços

O soldado romano
É zangadíssimo
E tem cabelo na cara

O padre saiu para a rua
De dentro de um quadro antigo

"Simbologia" volta a tratar da procissão do enterro do Senhor, mas, como dito, desta vez em momento anterior ao início da marcha. Novamente, o sujeito se refere aos personagens da procissão pelos nomes bíblicos. Assim, a pessoa (provável que fosse uma criança) que interpreta Isaac é pequena e não usa roupas; os homens que carregam o caixão estão descalços.

Como no poema anterior, há em "Simbologia" uma quantidade significativa de verbos e ações, que dão autonomia à interpretação da procissão. Esse recurso, somado à nomeação bíblica, cria uma tentativa ambígua e metalinguística para descrever a cena: ela parece acontecer por conta própria, ao mesmo tempo que se evidenciam a encenação e a teatralidade. Como resultado, cria-se um efeito um tanto tragicômico. Assim, por exemplo, nos dois primeiros versos, é o próprio Deus quem se encarrega de posicionar o anjo atrás de Abraão.

Essa capacidade de ação própria dos personagens remete, de algum modo, à naturalização dos processos de cultura que ocorriam nos poemas de São Paulo. Lá o café ia alto como o sol e os

passarinhos alinhavavam o cafezal, num apagamento dos processos históricos que de fato eram responsáveis pela alta do café e pela plantação. Aqui a interpretação se apaga pelo processo de nomeação, como se o sujeito estivesse diante de cada uma das figuras bíblicas, numa espécie de presépio animizado de Páscoa.

Abordado dessa maneira, o ritual cultural da época da mineração assumiria um caráter de ritual que revive um mito sazonalmente, não apenas o mito bíblico, mas o ritual mineiro de representação do mito bíblico: ele acontece a cada Semana Santa segundo a tradição, sempre o mesmo, mas com variações espontâneas que dependem da pessoa que interpreta cada papel em cada ano. Assim, por exemplo, o Abraão da vez tem bigode e o soldado romano é zangado.

Porém, ao mesmo tempo em que a interpretação é diminuída pelo sujeito que nomeia os personagens segundo a Bíblia, a teatralidade é evidenciada: uma representação pau-brasil da representação da procissão. Isso ocorre pelas marcas da precariedade e do improviso que são apontadas o tempo todo, revelando o desconjuntado do evento. Não se trata de atores nem de uma interpretação profissionais, afinal, mas dos moradores do local participando de um evento social importante para a comunidade. O sujeito, ao fazer isso, transforma essa cena de "bastidor", pois ocorre antes do início da procissão, em cena principal.

Essa operação faz emergir aspectos menos positivos do contexto, que nos poemas anteriores ficaram de lado, ainda que guardassem a tensão daí decorrente. Assim, em "Semana Santa", a montanha laminada pela exploração está presente, mas já recoberta de mato num trecho menos "animado" que o início festivo. Em "Procissão do enterro", o canto da Verônica é tratado de maneira grave e muito sucinta, o que aponta a forma encontrada pelo poeta para representar as moças que participavam da ação, sem qualificá-las, uma vez que, de acordo, com uma observação empírica, elas eram corcundas, macilentas e anêmicas.

Essa "desnutrição" não teria como fazer parte da mesma festa em que, na representação da tragédia, não há tragédia. A cena da Verônica, ao que tudo indica, não tinha nada de festiva nem de engraçada, e o sujeito do poema lançou mão de uma maneira mais objetiva e desadjetivada para retratá-la.

No entanto, o início da procissão, apesar de apresentar indícios de uma penúria semelhante à da Verônica – representados pelo Isaac "nuzinho", pela apresentação desgrenhada do soldado e pelos homens descalços que levam o caixão –, tem algo de cômico, de causo. Em virtude dessa abordagem, o sujeito pau-brasil pode colocar tais elementos na "cena" do poema, o que, como

tratado na análise de Roberto Schwarz de “Pobre alimária”, transformaria o conflito em não conflito devido à elaboração graciosa.

Porém, isso não acontece aqui. Por trazer a teatralização ao primeiro plano, desnudando as marcas de pobreza e de deficiência locais, essa graça não sublima o conflito, que comparece como um riso amargo. É um poema quase na contramão, porque seu assunto é uma encenação de bastidores, um tanto tosca, periférica, e o título acaba dando a dimensão da lucidez de Oswald de Andrade diante desse cenário. Ele evidencia a dificuldade em realizar a procissão, que se assemelharia à dificuldade em tornar símbolo a cena pobre retratada.

Pressente-se essa complexidade também nos dois poemas anteriores, ainda que a abordagem tenha sido diferente. Diante da festa e da exploração predatória em “Semana Santa” e da solenidade e da carência em “Procissão do enterro”, a complexidade em idealizar esses aspectos é captada na forma de certo abatimento do eu lírico que, mesmo não expresso, se deixa sentir.

A última das quatro estrofes parece retificar essa consciência da privação e do atraso, ainda que mantenha a tendência ao humor: “O padre saiu para a rua/ De dentro de um quadro antigo”. O quadro antigo retrata o período da mineração, quando a procissão em questão já acontecia, cerca de duzentos anos antes. A sobreposição de temporalidades revela tanto a preservação da cultura colonial como de seu aspecto de atraso e decadência, evidente pela carestia dos personagens envolvidos e da festa que não apresenta mais o mesmo luxo de antigamente.

Ao mesmo tempo, o último verso manifesta o caráter de “paisagem” e de cartão-postal dado à cena: o sujeito concebe a cena como um cromo do século XVIII que permanece eternamente presente naquele local. Da mesma maneira, revela-se deslocado nesse momento que se desejava tão moderno. Talvez fosse possível ainda falar dessa cena como se fosse um dos passos da Paixão, de Aleijadinho, segundo uma interpretação pau-brasil, quase como uma versão paralisada dos bastidores da procissão.

A teatralização e a metalinguagem, assim, talvez sejam operações opostas à poesia que existe nos fatos no sentido de que exibem desde a construção artificial que a literatura, a arte e a cultura popular perfazem – e que, portanto, não é natureza – até o índice de desnudamento do caráter mítico ou mimético, representativo.

Esse e outros poemas de “Roteiro das Minas”, portanto, realizam uma operação oposta àquela de “Aperitivo”, por exemplo. Lá o sujeito enunciava “A cidade sem mitos” que a análise, no entanto, revela mitificada, sem pessoas, como um forte sentimento envolvido pela euforia

cafeeira. Aqui o sujeito se propõe a enunciar o mito, mas o faz de maneira a torná-lo evidente, fruto de uma manifestação popular cuja produção tem um quê de mambembe: as pessoas, ainda que identificadas por nomes atemporais, são flagradas, em sua fragilidade material, na preparação para os "papéis" que executariam na procissão. Nesse caso, a naturalização paisagística de "Aperitivo" cede lugar a uma exposição do artifício pelo avesso. O título, adquire, assim, o que parece ser índice de autoconsciência estética, uma vez que se refere à representação poética da representação mineira de uma festa popular antiga que, por sua vez, é a representação brasileira do mito bíblico.

São José del Rei

Bananeiras
O sol
O cansaço da ilusão
Igrejas
O ouro na serra de pedra
A decadência

Esse poema representa uma pausa na série de composições que retrata a festa popular. O observador aqui revela uma faceta que já havia marcado presença nos poemas anteriores, mas que nesse caso é central: o encontro com a decadência, que compõe o último verso. A melancolia que já se pressentia torna-se manifesta.

O próprio título indica essa direção: São José del Rei é o nome da cidade de Tiradentes no período colonial, depois de ter sido elevada à categoria de vila. O nome foi mudado em 1889, quando as figuras de Tiradentes e da Inconfidência pareceram mais adequadas aos ideais republicanos que o nome de um rei português. À época da viagem modernista, portanto, a cidade já se chamava Tiradentes, mas parece existir aqui a percepção de que, desde o século XVIII, o local parou de se desenvolver e de evoluir.

A esse respeito, Costa Lima chama atenção para as nomeações concretas, característica da objetividade dos poemas pau-brasil, e o desaparecimento completo dos verbos, o que acentuaria a sensação de imobilismo da decadência. Além disso, aponta a intersecção entre os elementos da natureza e da cultura: "os objetos da natureza vigoram em sua mera e íntegra presença: bananeiras,

o sol, o ouro na serra de pedra. Intercorrem as causações culturais que as prendem ao contexto mineiro: o cansaço da ilusão, a decadência".[31]

O crítico nota que as igrejas, ilhadas, "se põem como ponto de passagem entre os dois planos. Estão de pé como as bananeiras e, ao mesmo tempo, bloqueadas, suspensas entre a vida e a morte porque situadas entre a dissipação da ilusão e o ouro, agora entregue a seu sono mineral". Há ainda a percepção de que, "ao retirar-se da cena, o homem envelhece a paisagem".[32]

Assim, o abandono e a decadência dão o tom do poema, ainda que este seja extremamente objetivo e não apresente verbos – nem os de ligação, mais frequentes nas composições analisadas. O observador, em face da ruína, não consegue manter intacto seu estado de encantamento com a riqueza colonial preservada, deixando entrever a privação e a imobilidade, elementos que avultam desde o início do capítulo (apesar de não analisado, o título do segundo poema, por exemplo, é "Imutabilidade").[33]

O eu lírico de "São José del Rei", assim, parece tomado de certa prostração, de uma moleza evocada pela paisagem observada, de abandono e decadência econômica decorrentes do esgotamento das minas. O terceiro verso, "O cansaço da ilusão", remete, assim, a dois aspectos. O primeiro deles é relativo à ilusão do enriquecimento por meio do ouro, que atraiu multidões para Minas em fins do século XVII e ao longo do XVIII. O segundo se refere à poética pau-brasil e responde à ilusão e à impossibilidade de retratar um país de todo festivo, oposto à tragédia, uma nação que pudesse ser uma extensão de São Paulo e do café (como no trecho de *Miramar* em que a porteira que batia ecoava no Brasil inteiro): nova, um tanto mais factível de ser idealizada, aberta a um futuro resplandecente. Nada disso tinha muita ressonância nesse local que havia parado no tempo da colônia, onde tudo remetia a um passado em ruínas.

Luciano Cortez observa, a respeito desse aspecto, que

> caso o desejo de comunhão com a festa popular-religiosa venha a ser somado às sensações desencadeadas [...] pelas igrejas que resistem de pé, apesar de maltratadas, talvez possamos explicar

[31] Luiz Costa Lima. "Oswald, poeta", op. cit. p. 209.
[32] Ibidem. p. 210.
[33] Luciano Cortez e Silva, *Roteiro das Minas – paisagem e poesia em Oswald de Andrade*, op. cit. De acordo com o autor, esse poema estaria fora da ordem cronológica da viagem, uma vez que as cidades de Sete Lagoas, Sabará e Caeté, citadas em "Imutabilidade", foram visitadas depois da Semana Santa.

> as oscilações de humor comuns em Mário e Oswald de Andrade entre júbilo e sentimento de derrota, visíveis, por exemplo, caso confrontados poemas como "Semana santa" e "São José del Rei".[34]

Nesse poema, "a percepção do esgarçamento da existência é projetada na paisagem, e não há nenhum elemento de festa ou ação humana que venha a se superpor a tal sentimento".[35] Costa Lima compara "São José del Rei" a "Casa de Tiradentes", sendo que este apresenta as mesmas características do primeiro, mas de maneira intensificada.

Casa de Tiradentes

A Inconfidência
No Brasil do ouro
A história morta
Sem sentido
Vazia como a casa imensa
Maravilhas coloniais nos tetos
A igreja abandonada
E o sol sobre muros de laranja
Na paz do capim

O autor destaca o silêncio que parece ser o mediador que equipara a natureza à cultura e à história e que é preponderante nesse e em outros poemas de "Roteiro das Minas":

> Enquanto o silêncio é o estado natural dos objetos minerais, sua presença, nas coisas humanas, é sinal de privação. [...] Sobre os minerais e as casas se abate porém a mesma quietude. Estranha quietude que as desequilibra. Se as coisas da natureza são plenas em si mesmas, as construções humanas foram feitas para ser ocupadas. Submetê-las ao mesmo denominador determinará a neutralização de um dos dois termos. É por isso que dizemos seu equilíbrio comprometido pela quietude em comum as envolve. Em vez de interação, a opacidade. A plenitude do sol deposto sobre "muros de laranja", banhando a "paz do capim" cede a vez à clave da amarga ironia.[36]

[34] Luciano Cortez e Silva. *Roteiro das Minas – paisagem e poesia em Oswald de Andrade*, op. cit. p. 76.
[35] Ibidem. p. 76.
[36] Luiz Costa Lima. "Oswald, poeta", op. cit. p. 210.

No entanto, o poema parece apreender o oposto do mecanismo do mito. Chama atenção o contraste efetuado pelo sexto verso, “Maravilhas coloniais nos tetos”. Esse elemento, que demonstra o encantamento do sujeito diante da arte colonial, aparece isolado entre aspectos históricos, que compõem os versos anteriores e o posterior a ele. Tais aspectos, “A história morta/ Sem sentido/ Vazia como a casa imensa/ [...] A igreja abandonada”, circundam as maravilhas coloniais do teto, criando ao redor delas algo como uma moldura histórica, que, porém, não é capaz de sustentar esse que parece ser o único elemento mitificável do poema. Antes o isola.

Olhando dessa maneira, a história violenta da Inconfidência e do ciclo do ouro não parece tão neutralizada, mas um tanto abafadiça: ela permanece paralisada sobre a casa imensa, ao redor da arte do teto, mantendo-a constrita. A arte colonial, único elemento capaz de maravilhar nesse poema e que é aparentemente mitificável, quando exposta à história, revela não o ser. De qualquer maneira, a percepção da arte e da arquitetura como os “metais preciosos” a ser resgatados dessa história que os arruína está presente de maneira mais intensa em outros poemas.

Também vale notar que a objetivação pau-brasil não é predominate. O sujeito reflete sobre o passado local durante a visita à casa de Tiradentes, evocando imagens vagas e gerais, como a Inconfidência, o Brasil do ouro, a história sem sentido e esvaziada como a casa que deixou de ser habitada. A história adquire um caráter espectral, ainda que muito sensível nesse ambiente, e que pode estar relacionada ao silêncio de que falava Costa Lima.

O eu poético apreende a tensão criada por essa “fantasmagoria”, da qual resulta um desencanto residual, que a maravilha artística não consegue aplacar. Mais uma vez, o poema termina de maneira aberta, um tanto inconclusa, o que parece ser efeito do desencanto mencionado.

Sábado de Aleluia

Serpentes de fogo procuram morder o céu
E estouram
A praça pública está cheia
E a execução espera o arcebispo
Sair da história colonial

Longe vai tempo soltaram a lua
Como um balão de dentro da serra

Judas balança caído numa árvore
Do céu doirado altíssimo

Jardins
Palmeiras
Negros

Depois do intervalo promovido por "São José del Rei", o tema da festividade da Semana Santa volta em "Sábado de Aleluia", que, ao contrário de "Simbologia", retrata o ponto alto da celebração: "A praça pública está cheia", como testemunha o terceiro verso da primeira estrofe. De acordo com Luciano Cortez, parte do Sábado de Aleluia foi passado em São João del Rei.[37]

O primeiro verso expõe o instante em que os fogos de artifício, caracterizados pela metáfora "serpentes de fogo", sobem ao céu e procuram "mordê-lo", verbo que expressa a intensidade do envolvimento do sujeito com a festa, como um momento para ser "devorado" (talvez uma prévia da ideia central da antropofagia). A passagem para o segundo verso, "E estouram", parece marcar a fração de segundo que separa a escalada vertical do artifício e a explosão de som que se segue.

Retorna a operação segundo a qual o constituinte cultural assume uma forma da natureza: os fogos pela serpente, cujo movimento ascendente na noite remete ao café que vai alto como a manhã de arranha-céus. A partir daí, como se olhasse a partir do céu, a perspectiva do sujeito mira a praça pública – cheia de gente – no verso seguinte. O campo semântico volta a ser festejador: por meio dos fogos que se elevam e do alvoroço da praça lotada, o eu lírico revela seu comprazimento com a beleza que vê na celebração da cultura popular.

Ao mesmo tempo, os dois últimos versos dessa estrofe trazem o recurso utilizado em "Simbologia": "E a execução espera o arcebispo/ Sair da história colonial". Novamente entra em jogo a sobreposição de temporalidades testemunhada pelo sujeito: o passado colonial vivo no presente. Apesar da graça produzida, a cena nesse caso é mais contida que no poema anterior, além da não se tratar aqui de uma encenação.[38]

---

[37] Luciano Cortez e Silva. *Roteiro das Minas – paisagem e poesia em Oswald de Andrade*, op. cit. p. 77.

[38] De acordo com Luciano Cortez, o arcebispo da época da visita era d. Helvécio, de Mariana. Affonso Ávila afirma, a respeito da festa de instalação do bispado de Mariana e da posse de seu primeiro prelado, em 1748, que, "na chegada de d. Frei Manuel da Cruz ao novo bispado de Mariana", houve "um espetáculo de festa total tão ao gosto do Barroco, incluindo junto às solenidades religiosas o teatro, a música, a poesia e as danças públicas"; programação espetacular, só comparada ao Triunfo Eucarístico de 1733, em Vila Rica, para a inauguração da matriz do Pilar. Cf. Affonso Ávila. "As Minas Gerais: condicionantes de um processo urbano-cultural". In: *O lúdico e as projeções do mundo barroco II*.

À cena da primeira estrofe, segue-se um corte para o céu iluminado pela lua cheia, em novo cruzamento da natureza com a cultura. A bela metáfora da lua, liberada no céu como um balão de dentro da serra, cria uma cena em que o próprio ciclo da noite é amalgamado à festa popular que acontece. O nascer da lua é retratado como parte da sequência da festa.

O mesmo ocorre com a estrofe seguinte, com dois versos como a anterior, mas em sentido oposto: aqui o fato histórico é envolvido pela paisagem natural, e Judas balança preso a uma árvore, depois de "cair" do "céu doirado altíssimo". A figura era feita para ser queimada no Sábado de Aleluia, e comentou Mário de Andrade que se tratava de um "Judas admirável, palavra!", obra de "José Ferreira Gomes, escultor, sacristão e pirotécnico. Foi ele que fez o Judas queimado ontem em São João".[39]

Como em poemas anteriores, ocorre nesse uma diminuição do entusiasmo do sujeito à medida que se aproxima do fim. Aqui a figura do Judas talvez remeta aos acontecimentos da Inconfidência. Novamente, a cultura naturalizada e pau-brasil, mitificada, portanto, é alternada com o senso do passado brutal e do atraso. O movimento pendular que se nota ao longo do poema parece apreender uma percepção conflitante desse observador, entre o exotismo de uma festa barroca radiante que atravessa os séculos e a história violenta do local. Parte dessa experiência se integra à busca pelas raízes e pelo caráter nacional, mas a outra parte é tão patente e avessa à modernidade utópica que se pretendia, que restringe a idealização.

O que consistia em exótico primitivismo original para esses viajantes nada mais era que parte do cotidiano social para o mineiro da antiga região aurífera. Poesia pau-brasil, portanto, o que não exclui o fato de que essa realidade era, ao mesmo tempo, o oposto da vanguarda que o projeto ambicionava. Para se tornar vanguarda, precisava ser reformulada pela poesia, operação que se revela mais complexa nesses poemas mineiros.

A última estrofe, constituída de três versos formados por um substantivo cada, chama atenção primeiramente por seu tamanho reduzido: ao contrário da primeira, cuja manifestação também era expansiva, esta é extremamente sucinta e introspectiva, apesar de observar elementos muito objetivos. O barulho que havia de fogos dá lugar ao silêncio referido na análise anterior. A

São Paulo: Perspectiva, 1994. Não há, no início dos anos 1920, a pompa e a riqueza dessas festanças do auge da exploração do ouro, mas as manifestações teatrais, a música e os fogos permaneceram em festividades religiosas como a Semana Santa.

[39] Mário de Andrade, apud Luciano Cortez e Silva. *Roteiro das Minas – paisagem e poesia em Oswald de Andrade*, op. cit. p. 78.

estrofe retoma a sobreposição de elementos históricos e sociais aos da paisagem: primeiramente vem "Jardins", a natureza desenhada pela ação do homem; em seguida, "Palmeiras", parte da paisagem local; por fim, "Negros".

Aqui ocorre o salto maior, dado que os negros, mesmo livres, são postos em uma sequência de elementos da paisagem mineira. Aparecem neste retrato como que arraigados à terra, como se fossem parte dela. Diante da presença social não resolvida dos negros naquela sociedade, o observador faz esse registro "naturalizador" – que tem algo de telas de Tarsila como "A negra" e "Abaporu" –, mas de forma visivelmente mais "desanimada", perceptível inclusive pela disposição do poema no papel e pela sensação de que acaba de maneira um tanto aberta e reticente. Isto é, um dos índices do passado violento que permanece no presente surge somente no final, ao mesmo tempo amenizando sua real importância e evidenciando objetivamente a melancolia dos versos anteriores.

Ressurreição

Um atropelo de sinos processionais
No silêncio
Lá fora tudo volta
À espetaculosa tranquilidade de Minas

"Ressurreição" é o poema que encerra a série dedicada às festas populares da Semana Santa em "Roteiro das Minas". Faz referência à missa da Ressurreição, que ocorre no Domingo de Páscoa na matriz de São João, "de onde partiria a procissão do Santíssimo Sacramento".[40] Um dos membros da caravana paulista, René Thiollier, fala, a respeito da missa, em "grande ostentações e luxo, fulguração de magnificências, o templo entupido, fartamente iluminado, os altares adornados, floridos, os sacerdotes vestindo suas vestes de damasco e renda. Seguiam em procissão Sua Exa. Reverendíssima Sr. Dom Helvécio".[41] A descrição do interior da igreja complementa a de fora, que dá conta de uma cidade lotada, à qual constantemente "chegavam ranchos alegres das cercanias" e, "nas imediações da matriz, era grande a concorrência".[42]

[40] Luciano Cortez e Silva. *Roteiro das Minas – paisagem e poesia em Oswald de Andrade*, op. cit. p. 81.
[41] Ibidem. p. 78.
[42] Idem.

O primeiro verso do poema trata do “atropelo” dos sinos da procissão, que saía da matriz “após ligeiro intervalo”, quando todos os sinos de São João del Rei soam ao mesmo tempo, daí talvez o substantivo qualificador, indicando a atribulação de sons que eclodem no silêncio. A ausência de verbos reforça a “tranquilidade” a que Minas retorna com o término das celebrações, ainda que o adjetivo que qualifica o substantivo seja “espetaculoso”. Por sua vez, este tanto reverbera o movimento que se denota do atropelo dos sinos como pode se referir ao espetáculo das montanhas ao redor.

Temos aqui, então, um último dia de festa com a cidade repleta de gente. Sabe-se, pela descrição de Thiollier, que “lá fora” não está vazio, o ambiente onde a missa tem lugar lembra algo do sentimento de exaltação representado pela “matraca alegre” com que se inicia a Semana Santa em “Roteiro das Minas”. Tal sentimento, no entanto, já não está presente nesse último poema da série. Os adjetivos utilizados inclinam-se mais para a seara da confusão e da desorganização que para a da alegria; há um barulho desordenado da manifestação religiosa e cultural que é a missa em meio ao silêncio natural das montanhas da região.

O fim da festa acarreta a volta da tranquilidade mineira à cidade. A calmaria subsequente é grandiosa e chama atenção, talvez por ser precedida pela movimentação intensa, talvez pelo “barulho” que o silêncio das montanhas chega a ecoar. A cidade volta ao seu normal sossegado, em que nada parece acontecer fora desse período de comemoração. O sujeito percebe algo de espalhafatoso nesse contraste entre a agitação prévia dos sinos que rompem o silêncio das montanhas e o sossego posterior. É como se o silêncio guardasse os sons das festas passadas desse local que agora está entregue a uma tranquilidade um tanto desconcertante.

Para esse eu lírico tão afeito à comemoração e desconcertado diante da realidade complexa do lugar, a tranquilidade espetaculosa de Minas parece conter algo de abandono: tanto em relação às pessoas que esvaziam o espaço público depois do festejo quanto como um resíduo da decadência, que deixa o local esvaziado de movimento e vida – no que difere, novamente, de São Paulo.

O título do poema adquire, então, certa ironia, uma vez que a missa da Ressurreição sela a volta ao cotidiano mineiro, que, sem a festa, parece ser composto apenas de uma paisagem natural e cultural: sem pessoas, cheia de montanhas e com ecos de uma festa terminada. É como se, fora desse período, nada acontecesse na cidade – seu momento de “paixão” – e ela voltasse à vida somente na Semana Santa seguinte.

No poema seguinte, “Menina e moça”,[43] em rara manifestação em primeira pessoa, o eu lírico confirma essas impressões:

Menina e moça

Gostei de todas as festas
Porque esse negócio de missa
E procissão
É só para os olhares

Vou agora triste no trem
Com aquela paixão
No coração
Vou emagrecer
Junto às palmeiras
Malditas
Da fazenda

Chama atenção aqui o fato de o sujeito se revelar em primeira pessoa de maneira confessional. Há uma declaração do gosto pela celebração de que falava antes e da tristeza subsequente pelo encerramento das festas. A paixão que ele leva no coração, além do elemento de esvaziamento do alvoroço que tomava a cidade e do testemunho do silêncio que resta na urbe decadente, revela uma chateação referente também ao deixar esse lugar. Assim, o sentimento literal de “fim de festa” que o eu lírico atesta nesse momento em que está no trem parece se ligar, de maneira mais ampla aos poemas analisados, a uma percepção de transitoriedade e finitude que as cidades mineiras despertaram e que não se encontra nos poemas de São Paulo.

Na primeira estrofe, há ainda outra constatação direta por parte do sujeito: o fato de que gosta das festas e que as missas e as procissões são só para os olhares. Aí está a forma de apreensão explícita dos poemas analisados, uma vez que as festas parecem ser aproveitadas de maneira profunda, criando a sensação de aprazimento que se verificou em trechos como: “A matraca alegre/

[43] De acordo com Luciano Cortez, o “título desse poema repete de forma evidente o da novela de Bernardim Ribeiro, elaborada na primeira metade do século XVI, que, por sua vez, reproduz as primeiras palavras dessa tristonha e sentimental história de pastores e cavaleiros: Menina e moça me levaram de casa de meu pai para longes terras”. Ibidem. p. 233.

Debaixo do céu de comemoração/ Diz que a Tragédia passou longe", "Serpentes de fogo procuram morder o céu/ E estouram" e "Longe vai tempo soltaram a lua/ Como um balão de dentro da serra".

Ao mesmo tempo, as missas e as procissões se arvoram como observações à primeira vista mais objetivas, mais próximas de cartões-postais. O momento anterior à procissão de "Simbologia" flagra cenas como a da criança sem roupa e dos homens sem sapatos a cumprir papéis bíblicos, evidenciando o aspecto artificial e de precariedade, não um contentamento pleno do sujeito por vivenciar aquela experiência. O episódio do canto da Verônica é extremamente direto: o poema dá conta de que ela abriu os braços, cantou, o pálio parou e todos ouviram a voz ecoar pela noite. Nenhuma sensação manifesta, imparcial a princípio. Avultam, no entanto, certa solenidade e algum alquebramento.

Assim, o sujeito pretende que esses momentos em que se percebem aspectos menos festivos e mais conflituosos, como já analisado, sejam retratados de maneira mais objetiva: só mesmo para os olhares. A subjetividade – "Gostei de todas as festas" – fica declaradamente com os momentos de celebração. Essa intenção serve para ocultar uma oscilação de humor que não combinaria com o propósito de descoberta de um Brasil "tupi-barroco-surreal"[44] que se revela, no entanto, muito real e contraditório. Oscilação de humor que ocorre a despeito da intenção declarada em "Menina e moça" e que aparece tensionada em poemas que, à primeira vista, não revelam emoção nenhuma. Ocorre também ao longo de poemas em cujo início percebe-se o regozijo com a festança.

Tais poemas e trechos parecem ser mais subjetivos e tocantes que esse em que o sujeito vem a público declarar seu gosto, sua percepção e sua tristeza. A tristeza ele declara no poema em questão pelo fim das festas de que gostou, mas essa sensação também se pressentia nas descrições das missas e das procissões, apesar da alegação de que estas seriam apenas para olhar de maneira descompromissada.

Além do "negócio de missa e procissão", outras paisagens só para olhares aparecem no capítulo. Depois do fim da Semana Santa, o grupo vai a Belo Horizonte. Na sequência do livro, o poema depois de "Menina e moça" é "Casa de Tiradentes". Os seguintes tratam do caminho de trem até a capital. Há poemas cujos títulos são nomes de estações, como "Chagas Dória" e "Capela Nova", um que se chama "Mapa" e outro com título de "Paisagem". Trata-se do terceiro

[44] Alfredo Bosi. "Moderno e modernista na literatura brasileira". In: *Céu, inferno*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2003.

“Paisagem” de *Pau-Brasil*: há o “Paisagem” de “São Martinho” e o do primeiro capítulo, “História do Brasil”.

Parece interessante, no trecho do livro em que ocorre o deslocamento de trem, utilizar a definição da poesia itinerante de Antonio Candido, em análise de “Louvação da tarde”, de Mário de Andrade. O crítico localiza uma influência inglesa na obra, em que o sujeito, em contemplação da natureza, inicia uma reflexão a partir da relação entre eles (sujeito e natureza), que é estática. Nessa obra de Mário, tal relação seria dinâmica, “na qual o emissor do discurso se movimenta, configurando o que poderíamos chamar de *poesia itinerante*. Trata-se da função poética da marcha, o corpo em movimento servindo para espertar a mente”. Em “Louvação da tarde”, essa meditação é “da mais completa modernidade, seja dito, a começar pelo fato de não ir o poeta a pé”, mas de automóvel.[45]

No caso de *Pau-Brasil*, o sujeito elíptico viaja de trem. A notação permanece a do exterior, e a observação da natureza a partir do veículo retoma a operação que equipara natureza/história de maneira semelhante à identificada nos poemas paulistas.

A kodak oswaldiana capta, assim, imagens como: “E a máquina de brincadeira/ Que corre dois dias/ Atrás da barra do Paraopeba” (“Mapa”), “Uma igreja velha e cor-de-rosa/ Na decoração dos bananais/ Dos coqueirais” (“Capela nova”), “Um pássaro caçoa do trem/ Maior que ele/ A estação próxima chama-se Bom sucesso/ Florestas colinas cortes” (“Documental”). Em “Paisagem”, o sujeito descreve o amanhecer:

> Na atmosfera violeta
> A madrugada desbota
> Uma pirâmide quebra o horizonte
> Torres espirram do chão ainda escuro
> Pontes trazem nos pulsos rios bramindo
> Entre fogos
> Tudo novo se desencapotando

[45] Antonio Candido. “O poeta itinerante”. In: *O discurso e a cidade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2010. Esse poema de Mário marca um momento em que sua poesia se “construirá cada vez mais em torno do próprio eu, numa linha meditativa e analítica acentuada”, um lirismo “menos comprometido com a notação exterior e o pitoresco”, marcantes da primeira fase modernista. Não é o caso da poesia pau-brasil, claramente.

A paisagem aqui apresenta um amanhecer pontuado por elementos de construção: os raios, à medida que o sol se levanta, formam uma pirâmide em relação ao horizonte, torres (talvez prédios) "espirram" do chão e pontes de pulso firme mantêm os rios no curso correto. A imagem da ponte evidencia o caráter de controle da cultura sobre a natureza. Não se faz referência a nenhuma festa popular nem à arquitetura colonial: o nascer do dia cria outras oportunidades, e o trem se aproxima de Belo Horizonte (na versão fac-similar e na edição da editora Globo de *Pau-Brasil*, o poema está na mesma página dupla de "Aproximação da capital"; há dois poemas entre eles).

Retorna, brevemente, a postura laudatória do sujeito em relação à natureza trabalhada pela cultura que havia nas paisagens paulistas. Aqui os elementos de construção são mais vagos, não há cidades construídas por nuvens nos horizontes dos carreadores do cafezal, tampouco arranha-céus. Porém, a proximidade da cidade nova e moderna parece gerar algum ânimo ao observador paulista entusiasta da modernidade e, de acordo com o que foi analisado, impressionado e comovido com a situação de abandono e penúria encontrados até então.

No entanto, não há poemas sobre Belo Horizonte, além do referido sobre a aproximação da cidade, que trata do ambiente interno do trem. A ausência de uma economia em expansão, como a cafeeira, que designasse esse movimento da natureza a engendrá-la, parece ter a ver com a complexidade em manter a mitificação nesses poemas de Minas. Eles tratam, ao contrário, de uma economia que perdeu a vultuosidade e praticamente desapareceu em virtude da derrocada do ouro, explorado de maneira selvagem.

Talvez por isso a mitificação que se processa em "Paisagem" e em trechos de outros poemas que tratam da viagem até Belo Horizonte seja interrompida e pareça um tanto deslocada e vaga no conjunto do capítulo.

4.4. Ruínas e arte barroca

Os próximos poemas analisados voltam a apresentar a oscilação de humores em cujo cerne se pode auferir as nuances de ponto de vista entre a adesão à ideologia do progresso e a captação de suas falácias. Em vez das festas, as composições apreendem a reação do sujeito diante da arte e da arquitetura barrocas ao mesmo tempo preservadas e em condição de ruínas. "Sabará", a seguir, enuncia alguma reflexão a respeito da história da cidade, sendo assim pouco observador do

elemento objetivo, como já havia acontecido em trechos de alguns poemas e ainda vai ocorrer nos próximos.

Sabará

Este córrego há trezentos anos
Que atrai os faiscadores
Debaixo das serras
No fundo da bateia lavada
O sol brilha como ouro
Outrora havia negros a cada metro de margem
Para virar o rio metálico
Que ia no dorso dos burros
E das caravelas
Borba Gato
Os paulistas traídos
Sacrilégios
O vento

O grupo paulista visitou a cidade de Sabará em 25 de abril, último dia da estada em Belo Horizonte, para onde seguiu depois da Semana Santa. Lá os participantes conheceram a igreja do Rosário (inacabada), a das Mercês, a de Santo Antônio, a matriz de Nossa Senhora da Conceição, além da capela de Nossa Senhora do Carmo e da Igrejinha do Ó.[46]

Nenhuma delas, porém, é objeto do poema cujo título leva o nome da cidade. Em treze versos de caráter mais reflexivo, o eu lírico faz considerações sobre a história da extração do ouro em Sabará a partir da observação do rio das Velhas, que corta a cidade. Ocorre uma mistura de imagens do presente e do passado, mas o caráter vivaz que ora aparecia em poemas anteriores não se depreende em nenhum momento aqui: o estilo da reflexão é mais tenso em todo o poema.

A lendária região da serra de Sabarabuçu já era, em fins do século XVII, conhecida como um dos "lugares onde se tinham ou podiam achar as minas tão cobiçadas".[47] A colheita do metal, nos primórdios da exploração, ainda não era feita por meio de betas (escavações profundas na

[46] Luciano Cortez e Silva. *Roteiro das Minas – paisagem e poesia em Oswald de Andrade*, op. cit. p. 108.
[47] Sérgio Buarque de Holanda. "Metais e pedras preciosas". In: Sérgio Buarque de Holanda (org.). *História geral da civilização brasileira*. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1960. t. I, v. 2, p. 263.

rocha), mas pela busca de "faíscas". Daí a referência dos dois primeiros versos, nos quais o rio é colocado como agente da sentença. Nesse período, o ouro era separado da terra pelo movimento da água nas bateias,[48] o que é tratado no trecho seguinte.

O quarto e o quinto versos, "No fundo da bateia lavada/ O sol brilha como ouro", apresentam uma imagem do rio: o sol não brilha no céu, mas refletido no fundo da bateia, brilhando como o ouro no passado. A metáfora, que também equaliza o histórico (a bateia e a extração) ao natural (o sol e o ouro), enfatiza o esgotamento do metal, em cujo lugar o único brilho dourado que restou é o do sol.

Em seguida vem uma imagem do passado colonial, a dos negros a cada metro de margem, a revirar o "rio metálico", fecundo de ouro, que era transportado por mulas até o Rio de Janeiro e, de lá, para a Europa. São evidenciadas aqui as figuras que trabalham fisicamente em função do ouro: os negros quase em condição de igualdade em relação aos animais e aos navios. De fato, os escravos chegaram a ser usados como transporte para levar o metal até o porto do Rio de Janeiro, mas foram substituídos por mulas numa tentativa de agilizar o processo (como transporte, os negros não eram empregados exclusivamente na mineração).[49]

Os quatro últimos versos, destituídos de verbos, elencam a recorrente enumeração final de elementos. O primeiro é um substantivo próprio, "Borba Gato", e a menção ao bandeirante paulista se deve ao fato de que ele esteve diretamente ligado ao descobrimento das minas do rio das Velhas[50] e foi superintendente das minas do ouro.[51] O verso seguinte, "Os paulistas traídos", remete à Guerra dos Emboabas, resultado da solicitação, à coroa, de concessão da exploração das minas aos paulistas, seus descobridores, que vieram a ser traídos e derrotados.[52]

Finalmente, no penúltimo verso há um substantivo que impõe um julgamento a esse episódio da traição paulista ou, talvez, a todos os sacrilégios ocorridos na região: o ouro exaurido, os negros tratados como animais, os paulistas traídos. Como mencionado, a referência aos

---

[48] Ibidem. p. 264.

[49] Ibidem. pp. 309-10. "Depois da abertura do novo caminho para o Rio de Janeiro, o transporte passa a ser feito principalmente nas costas dos pretos, que, além de menos capazes para este emprego, se viam assim desviados, cada vez em maior número do trabalho das lavras. [...] Torna-se assim indispensável alguma solução mais adequada. A solução estaria no recurso às bestas muares, que só podiam obter em grande quantidade nos campos do Viamão e regiões vizinhas do Prata."

[50] Ibidem. p. 263. "O próprio Artur de Sá terá ocasião de atestar a fertilidade das chamadas minas do Rio das Velhas, achadas e exploradas por Borba Gato."

[51] Ibidem. p. 281.

[52] Boris Fausto. *História do Brasil*. São Paulo: Edusp, 2003. p. 100.

bandeirantes nos poemas parece sempre ter caráter de resgate da história primitiva de Minas e São Paulo, mas sem levar em conta a violência perpetrada por eles.

O verso final, “O vento”, dá o tom de fechamento, encerrando a reflexão de maneira inconclusa, como verificado em poemas anteriores: o vento do momento da contemplação sopra de maneira melancólica, um tanto amargurada. Trata-se de um fenômeno natural mais impalpável, como também parece impalpável a possibilidade de um arremate a esses episódios históricos cheios de pontas soltas. Diante da insinuação de tais elementos, é como se o sujeito se perdesse em pensamento, deixando de lado dados concretos da cidade para repassar sobre esses aspectos do passado que são imateriais, mas presentes como o vento e como o espectro histórico de que se falava em “Casa de Tiradentes”.

Ouro Preto

Vamos visitar São Francisco de Assis
Igreja feita pela gente de Minas
O sacristão que é vizinho da Maria Canna-Verde
Abre e mostra o abandono
Os púlpitos do Aleijadinho
O teto do Ataíde

Mas a dramatização finalizou
Ladeiras do passado
Esquartejamentos e conjurações
Sob o Itacolomy
Nos poços mecânicos policiados
Da Passagem
E em alguns maus alexandrinos

Só o Morro da Queimada
Fala do Conde de Assumar

Nesse poema sobre Ouro Preto, o antepenúltimo do capítulo, o sujeito na primeira pessoa do plural anuncia a visita a um dos principais marcos da cidade, a igreja de São Francisco de Assis.

Há uma metonímia no primeiro verso, a qual toma a igreja pelo do nome do santo a que é dedicada, o que se esclarece pelo aposto do verso seguinte, "Igreja feita pela gente de Minas". O eu lírico adota um tom cerimonioso nos dois primeiros versos, evocando talvez a importância da igreja e a expectativa criada pela visita.

O terceiro verso, no entanto, parece interromper a solenidade: quem guia o grupo na visita é o sacristão, vizinho da Maria Canna-Verde.[53] Eis aqui a poesia-fato pau-brasil, na qual acontecimentos tão "domingueiros" como esse – em que o sacristão vizinho da Maria Canna-Verde conduz uma visita a um dos templos do Barroco mineiro — não apenas são dignos de conteúdo da poesia, como são a própria poesia, os fatos-palavra-poesia.

Então o sacristão abre a porta, e o que se revela, antes de qualquer coisa, é o abandono. Parece haver o movimento de entrada no templo e de contemplação do esquecimento, seguido por uma orientação da mirada para cima, que identifica os "púlpitos do Aleijadinho"[54] e o "teto do Ataíde".[55] Trata-se, novamente, do encontro com as "maravilhas coloniais" que figuram em "Casa de Tiradentes".

A quebra para a segunda estrofe indica um movimento de volta para fora, uma contemplação da paisagem montanhosa que circunda a igreja. Esse processo de alguma forma se enquadra no que Candido chama de poesia de perspectiva (relacionada à poesia itinerante citada anteriormente), "na qual a meditação, sucedendo a uma andança implícita, é feita a partir da altitude" e "não deriva do deslocamento no espaço, mas do movimento da vista a partir de um lugar alto".[56]

Tal movimento desperta evocações sobre a história da região, o que compõe praticamente toda a segunda estrofe, que é mais abstrata. Mais uma vez, um aspecto da cultura se coloca como agente de transformação da natureza, que é, por sua vez, dotada de uma temporalidade e localizada no passado: "Mas a dramatização finalizou/ Ladeiras do passado". O sujeito olha para as ladeiras

---

[53] De acordo com informação fornecida pelo professor Augusto Massi na disciplina "Ouro Preto revisitada: uma história da poesia brasileira" (FFLCH-USP), no segundo semestre de 2013, o sacristão era um homem chamado Manuel de Paiva Júnior, que depois veio a trabalhar no IPHAN. Maria Canna-Verde seria uma senhora muito católica que deixou todos os bens para a própria igreja de São Francisco.

[54] Manuel Bandeira. *Guia de Ouro Preto*. Rio de Janeiro: Casa do Estudante do Brasil, 1957. "Toda a 'capela-mor' (barrete do teto, tribuna, altar-mor, retábulo deste, púlpitos) é (sic) do Aleijadinho". p. 124.

[55] Idem. De acordo com Bandeira, "grande painel do teto da nave representa a glorificação da Virgem, obra do pintor Manuel da Costa Ataíde, com quem foi contratado o douramento e mais pinturas da capela em 1801, por 4.000 cruzados – trabalhos que ficaram terminados em 1810".

[56] Antonio Candido. "O poeta itinerante" "O poeta itinerante", op. cit.

de Ouro Preto, carregadas de passado e esculpidas por um tipo de dramatização. Ou seja, por ação humana.

É como se a ação violenta do homem fosse tratada ironicamente com um sentido de arte – o "toque final" dessas montanhas foi dado, em outro tempo, por "Esquartejamentos e conjurações/ Sob o Itacolomi" (de fora da igreja, é possível visualizar o pico) e "Nos poços mecânicos policiados/ Da Passagem". Aspectos da violência do período colonial, ligados à exploração do ouro (levantes sem sucesso, como o de Felipe dos Santos e a própria Inconfidência, terminaram com esquartejamentos que se pretenderam exemplares), seriam ainda pressentidos no período da visita do sujeito. Nota-se aqui novamente o pressentimento da história morta e vazia como um espectro sobre a cidade que parou no tempo.

Além dos esquartejamentos e das conjurações nas montanhas e nas minas, o sujeito finaliza a estrofe remetendo a "alguns maus alexandrinos", os quais considera ser outro tipo de violência executada contra a cidade. Parece uma menção a alguns sonetos parnasianos escritos sobre a cidade: "Vila Rica", de Olavo Bilac,[57] elaborado quase inteiramente em versos dodecassílabos e publicado no livro póstumo *Tarde*, de 1919, e, possivelmente, "Saudade", de Raimundo Corrêa, de 1883.

Leia-se o poema de Bilac:

Vila Rica

O ouro fulvo do ocaso as velhas casas cobre;
Sangram, em laivos de ouro, as minas que a ambição
Na torturada entranha abriu da terra nobre:
E cada cicatriz brilha como um brasão.

O ângelus plange ao longe em doloroso dobre.
O último ouro do sol morre na cerração.
E, austero, amortalhando a urbe gloriosa e pobre,
O crepúsculo cai como uma extrema-unção.

Agora, para além do cerro, o céu parece
Feito de um ouro ancião que o tempo enegreceu...

[57] Devo ao prof. Augusto Massi a sugestão da relação entre o poema e as crônicas de Bilac (cujos trechos serão utilizados a seguir) com os poemas mineiros de *Pau-Brasil*.

A neblina, roçando o chão, cicia, em prece,

Como uma procissão espectral que se move...
Dobra o sino... Soluça um verso de Dirceu...
Sobre a triste Ouro Preto o ouro dos astros chove.

Bilac escreveu também crônicas sobre o passado das cidades mineiras. Em momentos de contemplação da paisagem em ruínas, reconstituiu festas religiosas, histórias e eventos de outros tempos, numa tentativa de imaginar como seria a vida no apogeu da exploração aurífera. Sobre Ouro Preto, disse:

> Por detrás de mim, a escarpa do morro subia, aspérrima, pontuada de pedrouços ferrugentos. Em cima, esse monte é como um sepulcro do passado, o Campo Santo de uma geração de aventureiros ousados: cobrem-no muralhas de derrocadas, restos de casas nobres, alicerces sobre os quais duas juntas de bois podem passar à vontade; e, já do ponto em que eu estava, alcançavam meus olhos, no alto, massas informes de ruínas. E, abrindo-se aos flancos da montanha, como feridas profundas, buracos enormes apareciam, assinalando os lugares em que a picareta e a pólvora dos exploradores sondaram as entranhas da terra, em busca de ouro.[58]

Eis aí a montanha que sangra, aberta em suas entranhas, da primeira estrofe do poema de Bilac. A descrição é de uma cidade do passado, abandonada, habitada pelos fantasmas que fizeram sua glória no século anterior. No poema, ao contrário do tom mais coloquial e dinâmico da crônica, a matéria é tratada pelo autor de maneira mais grave, por meio de um soneto, reforçando o caráter de abandono e decadência por que passava o local e decretando a morte da cidade: o fim da tarde cai sobre a "urbe gloriosa e pobre" como "uma extrema-unção". A vocação de "cidade morta", alcunha pela qual eram tratadas as cidades mineiras do ouro, é reiterada aqui.

Em "Ouro Preto", Oswald retoma a tradição poética anterior como uma das formas de violência "dramatizada" às quais as montanhas da cidade foram subjugadas (lembrando que elas já haviam aparecido em "Semana Santa" na muralha negra, recortada e laminada). O poema de Bilac, melancólico, refere-se justamente, na primeira estrofe, a essas mesmas montanhas violentadas, que sangram em laivos de ouro. A operação é um tanto ambivalente, uma vez que o sujeito, em Oswald, fala em "maus alexandrinos", mas também há de certa forma uma reverência,

[58] Olavo Bilac. "Em Minas – I Marília". *Obra reunida*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997.

já que o poeta leu, com certeza, o que Bilac havia escrito sobre a cidade e inclusive incorporou temas e imagens.

De qualquer maneira, o sujeito da poesia oswaldiana se comporta de acordo com um projeto de valorização de determinado passado primitivo nacional, do qual surge, em geral, sua predisposição favorável e entusiasta das coisas brasileiras que reporta. Trata-se de projeto que promoveu a valorização de elementos locais que permaneceram de lado por tanto tempo em nossa poesia e que pretendia, de certa maneira, banir os modos parnasianos da literatura nacional. No entanto, a referência a Bilac aponta uma conjunção interessante: o sujeito oswaldiano não escapa à melancolia – em primeiro plano no poema de Bilac – despertada pela montanha violentada, pelas ruínas e pela cidade pobre e decadente, ainda que tente ocultá-la por meio da objetividade e da poesia de vanguarda.

O eu lírico oswaldiano não decreta a morte da cidade, como faz Bilac ao equiparar o crepúsculo à extrema-unção do local, mas seu pesar não difere tanto assim do que exprime o poeta parnasiano. Talvez haja um pouco mais de indignação em "Ouro Preto", especialmente na segunda estrofe, além da melancolia que se avultava nos poemas oswaldianos já analisados neste trabalho, mas parece que a impressão dos dois a respeito da cidade abandonada é semelhante.

Como verificado em outros poemas, o observador finaliza "Ouro Preto" de maneira inconclusa. Os dois versos finais, "Só o Morro da Queimada/ Fala do Conde de Assumar", podem ser referência a outra crônica de Bilac, na qual ele descreve rapidamente a traição do conde (governador da região) e o subsequente incêndio ao morro, para dar fim aos motins contra a cobrança de impostos nas casas de fundição, que seriam estabelecidas em Vila Rica (a já mencionada Revolta de Filipe dos Santos). Os soldados do conde atearam fogo ao arraial do Ouro Podre, localizado no morro em questão, onde estavam organizados os revoltosos. O local se tornou uma grande ruína coberta de cinzas.

Em visita posterior a Ouro Preto, Drummond observou a respeito do morro: "Aqui havia casas, mundéis, ferramentas e vidas. Não há mais nada senão pedras negras, vegetação rala, musgo, flores insistentes que rompem de qualquer jeito".[59] Trata-se de uma paisagem devastada, cuja violência os versos finais de "Ouro Preto" deixam inclusive mais patente que a crônica de Bilac.

[59] Carlos Drummond de Andrade. "Contemplação de Ouro Preto". In: *Passeios na ilha*. São Paulo: Cosac Naify, 2011. p. 72.

A cidade abandonada pareceu despertar, dessa maneira, sentimentos ambíguos por parte do sujeito que desejava "olhar com olhos novos" para esse Brasil profundo, mas não estava imune ao que havia ali de ruinoso, em todos os sentidos. Diante dessa dificuldade de apreensão, que vai se delineando de maneira mais ou menos evidente ao longo dos poemas analisados, o eu lírico se coloca de maneira reticente, como que incapaz de elaborar melhor todas as questões que se levantavam à frente.

Uma descrição de Mário de Andrade, de 1925, ilumina a ambivalência que essa cidade "eterna", "maravilhosa de fausto, de poesia e de religião" e sua condição de abandono despertavam nesses viajantes:

> Ouro Preto exaltava-se no triunfo jalde da manhã. Não progredira. Conservava-se num mutismo majestático, olhando apenas o progresso da terra, por quem derramara o sague de um precursor. Guardava-se na solidão de sua velhice, entre desdenhosa e altiva, mostrando a beleza sincera, o amor desordenado, a glória exaustiva, a crença fecunda dos tempos em que fora – a Maior. Deixara-se ficar atrás de suas irmãs brasileiras, preferindo conservar-se a primeira do passado para não ser a segunda no presente. E na aurígera manhã, numa visão fantástica de ouro puro, Vila Rica aurificando-se inteira, rememorava com um rapsodo doirado, na lira da saudade, as áureas figura (sic) que iluminaram o seu fastígio...[60]

Esse "mutismo majestático", que remete ao silêncio observado por Costa Lima, causa impressão a todos e, à exceção do burburinho nas composições que tratam da Semana Santa, é uma constante nos poemas do capítulo. Mais que isso, parece também se encontrar na reação do sujeito diante dessa experiência mineira que o deixa emudecido de certa forma, com dificuldade para encontrar a palavra para cada coisa que é característica de *Pau-Brasil*.

Tal sentimento de abalo, que denuncia o sujeito ausente em quase todos os poemas analisados neste capítulo, retorna em declaração de Drummond, novamente sobre o morro da Queimada:

> Passeei apenas alguns momentos por esses ermos frios, de uma tristeza severa. Aqui as ruínas dominam as formas compostas do que lá embaixo, no seu encanto sinuoso, é a cidade. Galgam a

[60] Mário de Andrade. "Ouro Preto". In: *Vida Moderna*, São Paulo, ano XXII, n. 506, 26 dez. 1925.

> escarpa, vão infatigavelmente à procura do céu, e adquirem uma espécie de monumentalidade negra, comburida, que nos oprime.[61]

O escritor mineiro registra, como Mário e o próprio Oswald por meio dos poemas, tanto o encanto da cidade – que, pode-se dizer, é sinuoso tanto em virtude da geografia como de suas ambiguidades – como a tristeza, a montanha enegrecida, a opressão.

Há ainda outro aspecto, já de certa forma intuído ao longo deste estudo, levantado por Vagner Camilo em análise de "Morte das casas de Ouro Preto", do próprio Drummond.[62] O crítico aponta para "o senso de transitoriedade e perecibilidade da criação humana e civilizadora quando contrastada ao poder da natureza, ao qual acaba por se sujeitar".[63] Essa abordagem parece determinante para o estado de espírito do eu poético.

Camilo cita ainda Subirats, que pronuncia sobre a arte romântica:

> Os edifícios ruídos são o signo inequívoco do triunfo da natureza sobre o poder civilizador e, portanto, sobre o poder da razão histórica moderna. Com esse tema, a sensibilidade romântica celebra a vingança assumida pela natureza contra a servidão a que é submetida pelo logos transcendental, destruindo justamente sua representação arquitetônica.[64]

Acerca do mesmo morro da Queimada, Drummond oferece um relato: "Alguma coisa selvagem, própria da natureza, se incorporou aos pedaços de paredes, muros e corredores de pedra, remanescentes de técnicas primitivas de mineração e que se estendem por um espaço não suspeitado à primeira vista".[65]

Nesse encontro com a civilização em ruínas, o sujeito desses poemas se vê diante de uma contradição para a qual não há escape: ele saiu da civilização cafeeira-industrial paulista, aquela que se expande e se projeta num futuro virtualmente interminável. Há um elogio à natureza dominada pela cafeicultura, ainda que, como já visto, a natureza figure como agente dos processos históricos pela mitificação. Seu sentimento de crença em relação a essa civilização do café é

---

[61] Carlos Drummond de Andrade. "Contemplação de Ouro Preto", op. cit. p. 71.
[62] Vagner Camilo. *Drummond: da rosa do povo à rosa das trevas*, op. cit.
[63] Ibidem. p. 289.
[64] Eduardo Subirats, apud ibidem. p. 290.
[65] Carlos Drummond de Andrade. "Contemplação de Ouro Preto", op. cit. p. 72.

intenso nos primeiros poemas, ainda que se deixe vacilar, como analisado nos capítulos iniciais do trabalho.

No entanto, ele se depara com outra civilização brasileira, cujo presente vive do passado; outro ciclo econômico outrora também considerado inabalável e que, no entanto, se encontra em ruínas, vivendo da decadência de uma bela época que foi ultrapassada de maneira inclemente. Uma decadência, portanto, que sugere a fragilidade e a instabilidade da lógica dos ciclos da economia brasileira, à qual o café estaria (e esteve) sujeito. Tudo isso parece comparecer nessa sensação de adversidade que o eu lírico acaba por revelar nos poemas.

Esse sujeito tende à civilização moderna, uma civilização que, no Brasil, como já observado, convive com o atraso. Essa convivência seria possível, nos poemas iniciais, devido ao auge da cafeicultura: ela era promissora, capaz de superar esses atrasos por uma conjunção de nossa primitividade com a técnica (algo que ecoa o projeto pau-brasil). A natureza que regia a história, responsável pelos cafezais e que levava os rios pelos pulsos em Minas – natureza de construção dessa civilização moderna – aparece aqui como responsável pela destruição de uma civilização decadente que, no entanto, foi promissora um dia. Talvez seja justamente por essa inversão de papéis da natureza que haja uma dificuldade de operar, nos poemas de Minas, o processo mitificador que é abundante nos poemas paulistas.

Diante dessa fragilidade da civilização em relação à natureza, o sujeito elíptico acaba se revelando por meio do desencanto que emerge frente à antiga sociedade de Vila Rica, que, abandonada com o esgotamento aurífero, se vê entregue exclusivamente à ação do tempo, do fim do século XVIII a esse início do XX. Trata-se de um período relativamente curto, considerando-se o estado em que o local foi encontrado. O ápice da extração ocorreu entre 1725 e 1750, quando Ouro Preto ainda não tinha a configuração arquitetônica que conhecemos hoje e tanto associamos ao auge da exploração.[66] Tudo se passou de maneira tão rápida e avassaladora que, quando algumas das obras que viraram ícones da cidade foram finalizadas, no final do século, o momento já era de decadência.

De acordo com Manuel Bandeira, em 1733, ano da festa do Triunfo Eucarístico,[67] a "taipa e o pau a pique ainda não haviam cedido lugar ao belo quartzito do Itacolomi, só aproveitado anos

[66] Manuel Bandeira. *Guia de Ouro Preto*, op. cit.
[67] Idem. Procissão grandiosa por ocasião da transladação do Santíssimo da capela do Rosário para a matriz de Nossa Senhora Pilar, que ocorreu em 1733, com "luxo incrível que contrastava com o quadro pobre da edificação".

mais tarde, quando começou a construção do Palácio dos Governadores, iniciada em 1747. Nenhum dos grandes templos atuais existia".[68] E conclui: "a cidade cujo ar de prestigiosa velhice tanto nos enternece, pode-se dizer que é de ontem. O que lhe deu aquela feição de tão nobre antiguidade foi a decadência rápida e súbita da nossa arquitetura tradicional por todo o Brasil". Em decorrência do abandono econômico, "já por volta de 1809, segundo depoimento de Mawe, fazia trocarem-lhe por escárnio em Vila Pobre o nome de sua fundação em 1711, que era o de Vila Rica de Albuquerque".[69]

Assim, essa imagem da cidade histórica do ouro, que assistiu aos grandes acontecimentos e às revoltas do século XVIII, não existia durante boa parte do auge da exploração, como foi dito. Novamente, Bandeira afirma que só "na segunda metade do século XVIII é que Vila Rica principiou a tomar o aspecto atual". A cidade adquiriu sua forma célebre à medida que o ouro já rareava.[70]

Essa decadência recente dos edifícios está, assim, mais relacionada ao descuido que à história propriamente. Evidencia-se o ritmo cruelmente vertiginoso com que se deu o desenvolvimento econômico do país, com uma sucessão de produtos primários e centros econômicos que quase atropelavam uns aos outros. Estabelecia-se um movimento atroz que exauria o produto do momento e, assim que a atividade se esgotava, partia-se para outra imediatamente, sem planejamento algum para a sociedade presente no local e que ficava relegada ao mais completo abandono.

Percebe-se, portanto, que esse observador se encontra diante de um impasse, cuja característica é a instabilidade de humores e nuances de abordagem que esses poemas mineiros guardam. Ao mesmo tempo, havia o outro lado, que motivou a viagem modernista: a descoberta de um Brasil original, que, de uma forma ou de outra, foi preservado. Camilo observa a esse respeito que

> a oposição, tão cara ao universo barroco, entre transitoriedade e eternidade, entre caducidade e perpetuidade, ganha a sua dimensão dramática obviamente por se tratar aqui de Ouro Preto, que não se mostra plenamente integrada nesse universo, mas que é também um dos lugares onde o senso de

[68] Idem. A igreja de São Francisco de Assis, por exemplo, só teve seu "termo de entrega das obras" lavrado em 1794, depois do enforcamento de Tiradentes.
[69] Idem. "Na sua decadência econômica, que remonta às últimas décadas do séc. XVIII, não houve dinheiro para abrir ruas, alargar becos, restaurar monumentos. Nas reparações dos prédios envelhecidos, a economia levou sempre a alterar o menos possível. Em casas novas ninguém pensava."
[70] Idem.

> permanência da história evidencia-se com mais força entre nós. Mantendo-se, se não intacta, ao menos preservada em grande parte até o presente século, a cidade mineira parecia, assim, desafiar a ação do tempo e do esquecimento.[71]

A questão, portanto, se desenrola em outro nível, revelando certo movimento pendular nesses poemas modernos: a civilização, ainda que desafiada pela ação dessa natureza habilitada à destruição, desafia a própria natureza, mantendo-se preservada justamente pelo abandono que a arruinou. Esse aspecto mais pau-brasil do abandono é o que parece ser capaz de alterar novamente a emoção vacilante desse sujeito em Minas Gerais.

De modo que Ouro Preto escapa à mitificação, mas se revela afinada com certa inclinação à alegoria do país, uma vez que conjuga o moderno (no sentido de ter passado pela formatação pau-brasil) e o arcaico (a história remota do país). Ou seja, ocorre certa captação pau-brasil da decadência, como se a poesia moderna implicasse o início – por meio da redescoberta vanguardista – a partir do fim de um processo. Há uma associação, portanto, entre o auge e a decadência: atinge-se o ápice quando o momento do auge já passou. Parece haver uma possível conexão com a formação brasileira: o processo tardio da sociedade burguesa que nunca se fixa, em cujo virtual ponto de chegada já exige sua crítica.

De fato, no último poema do capítulo, talvez um dos mais belos do livro, o sujeito retoma sua postura bem-disposta. Neste caso, a mudança parece ocorrer sob a chancela da arte barroca mineira.

Ocaso

No anfiteatro de montanhas
Os profetas do Aleijadinho
Monumentalizam a paisagem
As cúpulas brancas dos passos
E os cocares virados das palmeiras
São degraus da arte de meu país
Onde ninguém mais subiu

Bíblia de pedra-sabão
Banhada no ouro das minas

[71] Vagner Camilo. *Drummond: da rosa do povo à rosa das trevas*, op. cit. p. 292.

Nesse poema, Oswald mobiliza o termo "ocaso" – tão caro à estética parnasiana – do poema de Bilac para descrever, de maneira luminosa, a paisagem de Congonhas do Campo. O ocaso de Oswald descortina a vista que se tem do Santuário de Bom Jesus de Matosinhos, o "anfiteatro de montanhas", outro termo retirado da crônica de Bilac: "A caminho de Vila Rica de outras eras, que é hoje um montão de ruínas, parei nas Lajes, [...] onde a vista, depois de abranger todo um imenso anfiteatro de montanhas verdes".[72] As montanhas circundam as cúpulas dos Passos da Paixão e, lá no alto, estão a basílica e seu adro com os profetas de pedra-sabão de Aleijadinho. É preciso subir para chegar à igreja, passando pelas "capelinhas" que mostram cenas da paixão de Jesus esculpidas em madeira, também por Antônio Francisco Lisboa.

Novamente, aqui, o sujeito se refere às montanhas ao redor como palco de possíveis dramas, como no poema anterior. No entanto, apesar dos passos da Paixão, neste caso a tragédia também passa longe. Se em "Simbologia" as cenas da procissão tendem a um dos passos, como se fosse uma capela que mostrasse os bastidores da Paixão, aqui os profetas de pedra-sabão se elevam, quase animados, cercados pela paisagem-cenário que envolve essa procissão paralisada.

A observação volta à objetividade costumeira. Não há pessoas, não há maltrato, não há graça: crianças sem roupas, homens descalços e desgrenhados a interpretar o texto bíblico à moda mineira. Aqui o ritual segue preservado de outra forma, em pedra-sabão, eternizado ao longo dos séculos como essas cidades. Ninguém mais subiu tão alto nos degraus da arte nacional, além de Aleijadinho, monumentalizado no topo como seus profetas. O eu lírico aparece declaradamente na referência à nação: "Degraus da arte de meu país".

Ninguém subiu esses degraus, de um lado, porque muito pouca gente ia ou podia ir até as cidades históricas, abandonadas e esquecidas naquele período. No entanto, é inegável a percepção do orgulho revelado: o eu lírico valoriza de tal maneira a arte barroca do artista mineiro que a eleva a esse patamar, no anfiteatro de montanhas, onde nenhum outro artista nacional conseguiu chegar em termos de qualidade e de uma brasilidade tão original e primitiva. É como se a obra fosse uma encarnação em pedra-sabão (material tão brasileiro) da teoria pau-brasil em si (ainda que o próprio manifesto só fosse aparecer depois da viagem).

A respeito da obra de Aleijadinho em Congonhas, Bandeira escreveu que a

[72] Olavo Bilac. "Em Minas – I Marília", op. cit.

> impressão profunda que ela desperta em quem a contempla, exprimiu-a em versos magníficos o poeta Oswald de Andrade [...]. Onde ninguém mais subiu: é a pura verdade! Os profetas de Congonhas não têm, nem podiam ter, a perfeição do modelado das esculturas de Ouro Preto, mas são, como nenhuma outra obra de Antônio Francisco, prodigiosas de espontaneidade e força, no seu expressionismo doloroso. Em verdade eles "monumentalizam a paisagem". Dão à encosta do Santuário uma grandeza bíblica.[73]

A originalidade e a pureza de Aleijadinho, para Oswald de Andrade, eram suas qualidades mais importantes. Segundo René Thiollier, ocorreu o seguinte diálogo entre Mário e Oswald numa madrugada durante a viagem:

> — É espantosa a liberdade que ele se arrogava na imensa variedade dos trabalhos que nos legou, assim também a riqueza das suas deformações, que lembram muito de perto os artistas modernos da atualidade.
>
> Oswald de Andrade discordou dele, dando uma risada de deboche.
>
> — Ora, deixe-se disso, Mário. Vá pregar em outra freguesia. Reserve o seu cabotinismo para mais tarde. Você não está sendo sincero nem para consigo mesmo. Há, não há dúvida, grandes qualidades na obra do Aleijadinho, mas a mais importante delas é a ignorância crassa que ele revela em toda a sua estatuária. É sabido que ele não tinha a mínima noção de anatomia.[74]

A obra de Aleijadinho, portanto, era, na visão de Oswald, um exemplo para o projeto pau-brasil. Nesse poema, ela aparece em destaque, não confrontada com nenhum outro aspecto conflituoso das Minas históricas. Como já foi dito, não há pessoas, mas estátuas. Costa Lima se refere a essa condição da seguinte maneira:

> Como animal que, por efeito do congelamento glacial, revelasse à época posterior os traços inalterados de sua espécie, há muito extinta, os profetas e a paisagem guardam a confluência de outrora. Conserva-se o convívio entre a agência humana e a humanização da natureza. As montanhas formam o anfiteatro, os profetas monumentalizam a paisagem, enquanto as palmeiras parecem adotar o adorno dos mais antigos moradores. [...] O tempo a que chegaram se caracteriza pela ausência de atrito criador.[75]

---

[73] Manuel Bandeira. *Guia de Ouro Preto*, op. cit.
[74] Aracy Amaral. *Blaise Cendrars no Brasil e os modernistas*, op. cit.
[75] Luiz Costa Lima. "Oswald, poeta", op. cit.

O eu lírico se manifesta neste caso, ainda que discretamente, para revelar um sentimento de orgulho incontido, que se manteve "reprimido" ao longo dos poemas mineiros analisados. O "atrito criador" que Costa Lima percebe como ausente nesse poema esteve presente o tempo todo nos anteriores, e a impessoalidade do eu lírico apontava para uma realidade recoberta ora de melancolia, ora de comicidade, ora de exaltação. Aqui retorna a contemplação admirada que havia nos poemas paulistas, talvez ainda mais satisfeita: o ocaso do título – e do capítulo – recobre esta realidade eternizada, do mito brasileiro da representação bíblica, de um ouro que ajuda a reluzir, que preserva o valor.

Trata-se do oposto do ocaso de Bilac, que caía sobre Ouro Preto como uma extrema-unção. A principal obra de um artista ligado às origens nacionais e que produziu segundo uma técnica espontânea era um verdadeiro achado pau-brasil, mas, além disso, apontava para um "senso de *permanência*, de *duração*, que era o modo pelo qual a arte protestava contra a morte".[76] Essa ideia evidencia uma possibilidade de sobrevivência da civilização, mesmo que ela tivesse estado por um tempo apenas em face da natureza destruidora, em virtude do abandono.

Contrária à morte que figurou como decadência e pobreza ao longo dos poemas, a arte de Aleijadinho dá um caráter de possível longevidade, concreto e escultórico, mesmo a uma civilização esquecida. É como se a preservação dessa arte representasse a possibilidade de futuro desse lugar. Ela já havia aparecido nos outros poemas, mas sempre entremeada por traços de conflitos históricos. Aqui a arte se eleva sozinha, em meio aos elementos da natureza que a transformam em mito colonial para um Brasil que se desejava no futuro.

O ocaso, que sinaliza o fim do capítulo, contrariamente parece revelar um pouco da aurora daquele "tudo novo se desencapotando", mas relacionado à descoberta da arte que deve permanecer preservada, como uma bíblia escultórica banhada no ouro do passado. Dessa maneira, a mistura entre história, arte e cultura preservadas e natureza, tudo estatizado numa paisagem dourada, representa o quadro perfeito do país "tupi-barroco-surreal" a que se referia Alfredo Bosi, nesse momento em que "o Brasil é uma eterna lenda sempre se fazendo".[77] O processo de produção dessa lenda, no entanto, não deixou de apresentar fendas pelas quais se entreviam a consciência crítica de uma subjetividade que pretendia redescobrir tesouros coloniais, mas que se deparou, também, com os rejeitos da mineração.

---

[76] Vagner Camilo. *Drummond: da rosa do povo à rosa das trevas*, op. cit. p. 292.
[77] Alfredo Bosi. "Moderno e modernista na literatura brasileira", op. cit.

Considerações finais

Vale enfatizar, a respeito das ruínas das cidades mineiras, que seu decaimento, como já observado, parece mais resultado econômico do esgotamento do ouro que de um processo secular em que a história é desmanchada em natureza. O sujeito não se depara com um tipo de escombro semelhante, por exemplo, ao de "Ruínas de Selinunte", de Murilo Mendes, caso em que o eu lírico também ausente, mas reflexivo, estabelece uma conexão entre a desmesurada fragilidade humana e a catástrofe do tempo, da natureza e da história que inevitavelmente se abate sobre nós, sobre nossas edificações mais monumentais. Trata-se de ruínas gregas na Sicília, parte da civilização-berço do Ocidente, expostas às intempéries de milênios.[1]

Em Minas, o eu lírico se vê diante de um ambiente de catástrofe também, mas cuja cicatriz é mais aberta, o que se denota por meio das montanhas violentadas que figuram com frequência nos poemas. A história morta e vazia de que se fala em "Casa de Tiradentes" se relaciona com a incompletude que caracteriza a própria história do local: levantes sufocados de maneira desproporcional e cruel antes mesmo de chegarem às vias de fato; uma arquitetura que, quando concluída, já não serviria mais a uma cidade em plena efervescência, mas àquela que seria em breve alcunhada como "morta".

Trata-se de uma história interrompida em momentos cruciais; de uma edificação arruinada porque, sem cuidado, sem interesse econômico, se desgasta em um curto intervalo de tempo sem ter sido utilizada no auge da sociedade que a conformou. A sensação que o sujeito projeta sobre essa paisagem não parece ter a ver com uma fatalidade comum a toda a humanidade, mas com a percepção da lógica cruel da economia baseada em ciclos monoprodutivos de extração e cultura, específicos do Brasil.

Ao contrário, a economia cafeeira estava no auge, era mais "exportável" de pronto: São Paulo é propagandeada como a cidade do futuro, na qual se deveria investir, a fornecedora do produto do momento. É mais "mitificável", mais pau-brasil, talvez por ter sido, até pouco tempo antes, uma vila pacata de entreposto, onde poucos se fixavam e de onde muitos partiam em busca de riquezas que ali não havia. São Paulo possuía uma tradição e um peso históricos menos estabelecidos, daí talvez as referências constantes às bandeiras, um dos poucos eventos de mais "projeção", por assim dizer. A cidade começava a tomar sua forma definitiva no início do século

[1] Davi Arrigucci Jr. "Arquitetura da memória". In: *O cacto e as ruínas*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2000.

XX e tornava-se, assim, mais passível de modelações utópicas: um quadro mais em branco. Dessa maneira, é inserida numa narrativa poética mitificante do presente, apta a preencher um futuro de igual progresso e contentamento. Tudo calcado num bom momento de outro ciclo frágil e predatório, o último.

A experiência mineira, ao contrário, é tomada por um passado não concluído, um tanto fantasmagórico; morto, mas presente. O ouro acabou, o interesse acabou e aquelas cidades permaneceram do mesmo jeito, entregues somente à ação do tempo, que se revelou inclemente. Minas apresentaria, assim, elementos de "exportação" que ainda não estão totalmente prontos para isso. As exceções parecem ficar por conta das obras de arte ali produzidas.

Tais aspectos podem se relacionar com o que Otto Maria Carpeaux, em observação a respeito do romance moderno brasileiro, chama de "semi-historicidade", que não tem a ver com o tempo que corre, mas com o estado da sociedade que a obra aborda: "seja a sociedade semifeudal do Nordeste, ainda existente mas já em franco declínio; seja a sociedade burguesa do Sul, entrando em decadência antes de ter atingido a maturidade econômica". Minas poderia compor a lista de regiões exploradas por ciclos econômicos no Brasil, nas quais é possível localizar "um mundo velho em decomposição".[2]

Dessa maneira, o estado de espírito do sujeito é envolvido por tais aspectos, e ele sente o dissabor de perceber que o esgotamento do ciclo do ouro e sua consequência palpável – na arquitetura e em certos aspectos da sociedade que resiste – são de certa forma opostos ao pau-brasil. Ele expunha justamente a fragilidade da base que sustentava o movimento: o café, de cuja instabilidade também havia uma percepção incipiente, como as análises demonstraram.

Percebe-se, assim, que o sujeito do pau-brasil, ao contrário do que se poderia pensar a princípio, encontra no local ainda em formação o terreno mais fértil para sua mitificação brasileira: operação que desrecalcava elementos havia muito deixados de lado em nossa literatura ao mesmo tempo que recalcava outros. Vêm à tona no processo por meio da objetividade, ainda que alquebrados em determinados momentos, "esse apetite furioso essa confiança absoluta/esse otimismo essa audácia esse trabalho esse esforço" de que falava Cendrars.

De maneira oposta, a região que já tinha uma "personalidade histórica" mais definida, que convivia mais com o passado que com qualquer aposta de futuro, apresenta obstáculos para a

[2] Otto Maria Carpeaux. "Autenticidade do romance brasileiro". In: *Ensaios reunidos, 1942-1978*. Rio de Janeiro: Top Books, UniverCidade, 1999.

operação mitificante. Eram muitos, afinal, os elementos "não exportáveis", a ser recalcados, e poucos os aspectos a trazer à tona, aptos a compor a identidade nacional desejada – a arte barroca era um deles. Na impossibilidade de ficar imune a essa história cheia de conflitos inconclusos, emergem, por meio de uma subjetividade mais perceptível e de uma objetividade mais abalada, o emudecimento, a reflexão, a frustração.

O pau-brasil, assim, não era uma teoria que se adaptava de maneira homogênea a todos os fatos brasileiros, justamente porque tais fatos não eram homogêneos. A vanguarda que alardeava sua precisão para descrever a imensa variedade do país não o fazia plenamente por essa mesma variedade tão celebrada. Com efeito, Aracy Amaral aponta que "o Brasil para os modernistas de 20 é uma realidade a ser registrada, não criticada". Ao mesmo tempo, a autora chama atenção para o aspecto "esteticista por excelência" do movimento modernista, para o qual não havia contestação da ordem constituída a não ser no âmbito estético.[3] Talvez por isto "Ocaso" seja o poema mais pau-brasil de "Roteiro das Minas": é o registro estético de uma produção estética revalorizada.

Apesar disso, espera-se ter demonstrado que o sujeito do *Pau-Brasil* apreende, sim, aspectos "criticáveis" do país, ainda que a reflexão poética não pretenda "ir além do quadro estrito das Minas históricas"[4] nem se estender para além da euforia cafeeira. Tais considerações a respeito das nuances da elaboração mítica pela antilírica oswaldiana nos poemas sobre São Paulo e Minas Gerais remetem mais uma vez a Alfredo Bosi: "visto no interior de nosso processo social, o Modernismo foi a metáfora brilhante de *um* certo ângulo de consciência, que escolheu formas e mitos adequados a *uma* zona determinada da vida e da cultura brasileira".[5]

---

[3] Aracy Amaral, *Tarsila: sua obra e seu tempo*. São Paulo: Editora 34, 2003.
[4] Vagner Camilo. *Drummond: da rosa do povo à rosa das trevas*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001. p. 281.
[5] Alfredo Bosi. "Moderno e modernista na literatura brasileira". In: *Céu, inferno*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2003. p. 225.

Bibliografia

DO AUTOR

ANDRADE, Oswald de. "Manifesto antropófago". In: A*ntropofagia hoje? Oswald de Andrade em cena*. João Cézar de Castro Rocha e Jorge Rufinelli (orgs.). São Paulo: É Realizações, 2011.

_____. "Manifesto da poesia pau-brasil". In: A*ntropofagia hoje? Oswald de Andrade em cena*. João Cézar de Castro Rocha e Jorge Rufinelli (orgs.). São Paulo: É Realizações, 2011.

_____. *Marco zero I: a revolução melancólica*. São Paulo: Globo, 2008.

_____. *Marco zero II: chão*. São Paulo: Globo, 2008.

_____. *Memórias sentimentais de João Miramar*. *Serafim Ponte Grande*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971

_____. *O rei da vela*. São Paulo: Globo, 2010.

_____. *Os dentes do dragão: entrevistas*. São Paulo: Globo, 2009.

_____. *Pau Brasil*. São Paulo: Globo, 2003.

_____. *Poesias reunidas Oswald de Andrade*. Haroldo de Campos (org.). São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1966.

_____. *Ponta de lança*. São Paulo: Globo, 2004.

SOBRE O AUTOR

BOAVENTURA, Maria Eugênia. "O projeto pau-brasil: nacionalismo e inventividade". In: *Remate de males*, Campinas, n. 6, 1986.

_____. "O atelier de um poeta". In: *Remate de males*, Campinas, n. 7, 1987.

CAMPOS, Haroldo de (org.). *Poesias reunidas de Oswald de Andrade*. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1966.

CHALMERS, Vera Maria. "Seis capítulos de Oswald de Andrade". In: *Literatura e sociedade*, n. 7, 2003/2004.

DANTAS, Vinicius. "A poesia de Oswald de Andrade". In: *Novos Estudos Cebrap*, n. 30, jul. 1991.

FONSECA, Maria Augusta. *O palhaço da burguesia*. São Paulo: Polis, 1979.

_____. *Oswald de Andrade: biografia*. São Paulo: Globo, 2012.

_____. *Por que ler Oswald de Andrade*. São Paulo: Globo, 2008.

_____. “Taí: é e não é. Cancioneiro pau-brasil”. In: *Literatura e Sociedade (Modernismo)*. Revista do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada, FFLCH, USP, n. 7, 2003/2004.

NUNES, Benedito. *Oswald canibal*. São Paulo: Perspectiva, 1979.

ROCHA, João Cézar de Castro; RUFFINELLI, Jorge (orgs.). *Antropofagia hoje? Oswald de Andrade em cena*. São Paulo: É Realizações, 2011.

SCHWARZ, Roberto. *Que horas são?* São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

SILVA, Luciano Cortez e. *Roteiro das Minas – paisagem e poesia em Oswald de Andrade*. Belo Horizonte: tese de doutorado. Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, 2004.

SOBRE O MODERNISMO

AMARAL, Aracy. *Blaise Cendrars no Brasil e os modernistas*. São Paulo: Editora 34; Fapesp, 1997.

_____. (org.) *Correspondência Mário de Andrade & Tarsila do Amaral*. São Paulo: Edusp, 2001.

_____. *Tarsila: sua obra e seu tempo*. São Paulo: Editora 34; Edusp, 2003.

ANDRADE, Mário de. *Aspectos da literatura brasileira*. São Paulo: Martins, 1974.

_____. “Ouro Preto”. In: *Vida Moderna*, São Paulo, ano XXII, n. 506, 26 dez. 1925.

BOSI, Alfredo. *Céu, inferno*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2003.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2010.

DANTAS, Vinicius. “Entre ‘A negra’ e a mata virgem”. In: *Novos Estudos Cebrap*, n. 45, jul. 1996.

FRANCO, Márcia Arruda. “Ouro Preto dos poetas modernistas”, In: *Remate de males*, Campinas, jan./dez. 2013.

GONÇALVES, Marcos Augusto. *1922: a semana que não terminou*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

LIMA, Y. S. de; LOPEZ, T. P. A. *Primeiro tempo modernista – 1917/29*. Documentação. São Paulo, IEB-USP, 1973.

MARQUES, Ivan. *Cenas de um Modernismo de província: Drummond e outros rapazes de Belo Horizonte*. São Paulo: Editora 34, 2011.

PAES, José Paulo. “Cinco livros do Modernismo brasileiro”. In: *Revista de Estudos Avançados*, v. 2, n. 3, 1988.

PASINI, Leandro. *A apreensão do desconcerto: subjetividade e nação na poesia de Mário de Andrade*. São Paulo: dissertação de doutorado. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2011.

SCHWARTZ, Jorge. *Fervor das vanguardas: arte e literatura na América Latina*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

GERAL

ADORNO, Theodor W. *Notas de literatura I*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2003.

_____.; HORKHEIMER, Max. "O conceito de esclarecimento". In: *Dialética do esclarecimento*. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

ANDRADE, Carlos Drummond. *Passeios na ilha*. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

ARMSTRONG, Karen. *Breve história do mito*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

ARRIGUCCI JR., Davi. *O cacto e as ruínas*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2000.

BANDEIRA, Manuel. *Apresentação da poesia brasileira: seguida de uma antologia*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

_____. *Guia de Ouro Preto*. Rio de Janeiro: Casa do Estudante do Brasil, 1957.

BASTIDE, Roger. *Poetas do Brasil*. São Paulo: Edusp; Duas Cidades, 1997.

BERARDINELLI, Alfonso. *Da poesia à prosa*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

BILAC, Olavo. *Obra reunida*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997.

BOSCHI, Caio C. *Os leigos e o poder*. São Paulo: Ática, 1986.

CAMILO, Vagner. *Drummond: da rosa do povo à rosa das trevas*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

CAMPOS, Candido Malta; GAMA, Lúcia Helena; SACCHETTA, Vladimir (orgs.). *São Paulo, metrópole em trânsito: percursos urbanos e culturais*. São Paulo: Senac, 2004.

CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011.

_____. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. Rio de Janeira: Ouro sobre Azul, 2009.

_____. *Iniciação à literatura brasileira.* Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2010.

_____. *O discurso e a cidade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2010.

_____. *O observador literário*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2008.

_____. *Vários escritos*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2004.

CARPEAUX, Otto Maria. *Ensaios reunidos, 1942-1978*. Rio de Janeiro: Top Books, UniverCidade, 1999.

CUNHA, Pedro Octávio Carneiro da. "Política e administração de 1640 a 1763". In: HOLANDA, Sérgio Buarque de (org.). *História geral da civilização brasileira*. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1960. t. I, v. 2.

FAUSTO, Boris. *História do Brasil.* São Paulo: Edusp, 2003.

_____. *História geral da civilização brasileira*. São Paulo: Difel, 1985. t. III, v. 2.

HAMBURGER, Michael. *A verdade da poesia*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. "A mineração: antecedentes luso-brasileiros". In: HOLANDA, Sérgio Buarque de (org.). *História geral da civilização brasileira*. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1960. t. I, v. 2.

_____. "Metais e pedras preciosas". In: HOLANDA, Sérgio Buarque de (org.). *História geral da civilização brasileira*. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1960. t. I, v. 2.

LIMA, Luiz Costa. *Pensando nos trópicos*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.

PREMINGER, Alex; BROGAN, T. V. F. (coeds.) *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*. Princeton: Princeton University Press, 1993.

ROSENFELD, Anatol. *Texto/Contexto I*.

SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2012.

_____. *Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2000.

SEVCENKO, Nicolau. *Orfeu extático na metrópole*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

WATT, Ian. *Mitos do individualismo moderno.* Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

SITES

GOVERNO DO ESTADO DE SÃO PAULO.
http://www.saopaulo.sp.gov.br/conhecasp/historia_republica-industria-automobilistica.
Acesso: 25 nov. 2015.

INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA.
http://www.ibge.gov.br/home/presidencia/noticias/notasaopaulo.shtm.
Acesso: 25 nov. 2015.

METROPOLITAN MUSEUM OF ART.

http://www.metmuseum.org/toah/hd/poir/hd_poir.htm.

Acesso: 25 nov. 2015.

MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DA USP.

http://www.mac.usp.br/mac/templates/exposicoes/22ideia/22ideia_tarsila_congonhas.asp.

Acesso: 25 nov. 2015.

PREFEITURA DE SÃO PAULO.

http://ww1.prefeitura.sp.gov.br/portal/a_cidade/organogramas/index.php?p=574.

Acesso: 25 nov. 2015.

VOGUEPEDIA.

http://www.vogue.com/voguepedia/Paul_Poiret.

Acesso: 25 nov. 2015.

DICIONÁRIO HOUAISS ON-LINE.

http://houaiss.uol.com.br/busca?palavra=-ento.

Acesso: 25 nov. 2015.