

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA
DO RIO DE JANEIRO



Bruno Victor Brito Pacífico

***Pau Brasil: poesia e violência na obra de Oswald de
Andrade***

Dissertação de Mestrado

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Literatura pelo Pós-Graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade, do Departamento de Letras da PUC-Rio.

Orientador: Frederico Coelho.

Rio de Janeiro
Setembro de 2024



BRUNO VICTOR BRITO PACÍFICO

Pau Brasil: poesia e violência na obra de Oswald de Andrade

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade da PUC-Rio. Aprovada pela Comissão Examinadora abaixo.

Prof. Frederico Oliveira Coelho

Presidente
Departamento de Letras – PUC-Rio

Prof. Karl Erik Schollhammer

PUC-Rio

Prof. Mariano da Silva Perdigão

Pesquisador autônomo

Todos os direitos reservados. É proibido a reprodução total ou parcial do trabalho sem a autorização da universidade, do autor e do orientador.

Bruno Victor Brito Pacífico

Graduou-se em Filosofia (Licenciatura e Bacharelado) pela Universidade Federal do Amazonas, onde pesquisou o tema do trágico a partir das reflexões dos filósofos alemães Arthur Schopenhauer e Friedrich Wilhelm Schelling, no Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica (PIBIC-FAPEAM), sob a orientação de Theo Machado Fellows. No mestrado em filosofia, pesquisou a relação entre a filosofia, a poesia e a música, a partir dos escritos de Arthur Schopenhauer, no Programa de Pós-Graduação em Estética e Filosofia da Arte da Universidade Federal Fluminense (UFF), sob a orientação de Vladimir Menezes Vieira. Atualmente, pesquisa a relação entre o modernismo e a violência nos escritos do poeta Oswald de Andrade. Publicou um ensaio, em 2024, intitulado “Pensando as relações entre as espécies e a narrativa num mundo em desastre”, no livro *A literatura na pandemia de Covid-19: ensino, leitura e crítica*, organizado pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Espírito Santo e publicado pela Praia Editora. É professor de língua portuguesa na rede pública do Rio de Janeiro e escritor.

Ficha Catalográfica

Pacífico, Bruno Victor Brito

Pau Brasil : poesia e violência na obra de Oswald de Andrade / Bruno Victor Brito Pacífico ; orientador: Frederico Oliveira Coelho. – 2024.

133 f. ; 30 cm

Dissertação (mestrado)–Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Letras, 2024.

Inclui bibliografia

1. Letras – Teses. 2. Oswald de Andrade. 3. Modernismo brasileiro. 4. Artes plásticas. 5. Poesia brasileira. 6. Violência. I. Coelho, Frederico Oliveira. II. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de Letras. III. Título.

CDD: 800

Para Ana Clara Damasco, minha companheira,
que incentivou-me a continuar nas pesquisas.

Agradecimentos

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

This study was financed in part by the Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Finance Code 001.

Ao meu orientador professor, pesquisador e ensaísta Fred Coelho, que acolheu meu projeto e, sem saber, acolheu um admirador do seu trabalho.

Aos funcionários e técnicos em geral da PUC-Rio, bem como do departamento de Letras e Pós-Graduação, que são alguns dos pilares da universidade. Em especial, ao Rodrigo Santana Pinheiro, que me ajudou a entender como funciona as particularidades da PUC-Rio.

À PUC-Rio e ao CNPq pelo auxílio concedido, sem os quais esta dissertação não teria conseguido ser realizada.

Aos membros da banca, pelo aceite na arguição de minha dissertação, Karl Erik Schollhammer, Mariano Marovatto e Pedro Duarte.

Aos meus colegas de turma, que acolheram minhas dúvidas, ideias e anseios. Especialmente ao Wallace Ramos, Gyzelle Góes, Nathália Rinaldi, Nonata Martins Manuella Tebet, Fernanda Dos Santos, Clara Pereira, Joyce Greccio e Gabriel Martins da Silva — que recomendou o livro *A guerra invisível de Oswald de Andrade*, quase um ano antes de Mariano Marovatto (autor da obra) estar presente na banca.

Aos professores do departamento de Pós-Graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade, que me formaram para ser traça de arquivo e uma máquina de pesquisa. Particularmente, à Aline Leal (que sem querer, junto de Manoel Silvestre Friques, deu-me um empurrão para estudar o modernismo brasileiro), Marília Rothier Cardoso (que afiou as minhas ideias), Rosana Kohl Bines (que

afinou o meu projeto), Ana Kiffer, Alexandre Montaury e Karl Erik Schollhammer (que tive o prazer de ler os textos profundamente na UNILA).

Resumo

Pacífico, Bruno Victor Brito; Coelho, Federico Oliveira. ***Pau Brasil: poesia e violência na obra de Oswald de Andrade***. Rio de Janeiro, 2024, 133p. Dissertação de Mestrado — Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

O objetivo dessa dissertação é a investigação da presença da violência como referencial na criação do primeiro livro de poesia de Oswald de Andrade, *Poesia Pau Brasil*, publicado em 1925. Buscamos analisar as questões que permeiam seus poemas e a relação que eles possuem com história do Brasil, partindo da perspectiva e da trajetória artística e política do poeta paulista. Buscamos compreender como Oswald lia o Brasil e como a violência atravessa não somente seu primeiro livro de poesia, como em todo seu corpo bibliográfico. Assim, traremos textos importantes que possibilitam termos essa leitura de *Poesia Pau Brasil*, bem como os textos que fundamentam o conceito de violência, como *Violência* (2017), da filósofa Marilena Chaui. Analisaremos alguns poemas de *Pau Brasil* sob o pretexto de desenterrar a história recalcada do Brasil, e compreender como Oswald apresenta em sua primeira obra poética a violência que nasce no período colonial.

Palavras-chave

Oswald de Andrade; modernismo brasileiro; artes plásticas; poesia brasileira; violência.

Abstract

Pacífico, Bruno Victor Brito; Coelho, Federico Oliveira. **Pau Brasil: poetry and violence in the work of Oswald de Andrade**. Rio de Janeiro, 2024, 133p. Master's dissertation - Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

The aim of this dissertation is to investigate the presence of violence as a reference in the creation of Oswald de Andrade's first book of poetry, *Poesia Pau Brasil*, published in 1925. We seek to analyze the issues that permeate his poems and the relationship they have with Brazilian history, starting from the perspective and artistic and political trajectory of the São Paulo poet. We seek to understand how Oswald read Brazil and how violence permeates not only his first book of poetry, but his entire bibliography. Thus, we will bring important texts that enable us to have this reading of *Poesia Pau Brasil*, as well as texts that underpin the concept of violence, such as *Violência* (2017), by philosopher Marilena Chaui. We will analyze some poems from *Pau Brasil* under the pretext of unearthing Brazil's repressed history, and understand how Oswald presents in his first poetic work the violence that was born in the colonial period.

Keywords

Oswald de Andrade; brazilian modernism; plastic arts; brazilian poetry; violence.

Sumário

1. Introdução	9
2. Pensamento, projeto e escritos de Oswald de Andrade - antecedentes violentos de uma São Paulo pré-Semana de 22	15
2.1 A grande cidade desigual: São Paulo	
2.2 A São Paulo sob o olhar de Oswald de Andrade: nos jornais e no romance	30
2.3 O jornal como <i>front</i> da arte moderna no Brasil	39
3. Interações modernas entre o estrangeiro e o nacional, o contato de Blaise Cendrars com o Brasil e as influências do modernismo brasileiro e francês	55
3.1 A chegada de um poeta fumante: Blaise Cendrars desembarca no Brasil	59
3.2 A relação de Cendrars com Oswald e Tarsila: ação mútua entre poetas	68
4. A forma como resposta: <i>Pau Brasil</i> - estética e política.	74
4.1 Antes do manifesto, a presença e a conferência de Oswald em Paris: o interesse em falar sobre e pelo Brasil	76
4.2 Um modernismo sem ruptura na construção do <i>Manifesto e da Poesia Pau Brasil</i>	81
4.3 A escrita de duas grandes obras brasileiras do século XX	89
4.4 A diluição de <i>Pau Brasil</i> : o cinema de Oswald	95
4.4.1 O passeio do modernismo brasileiro pelo cinema	96
4.4.2 O cinema em <i>Pau Brasil</i> , de Oswald de Andrade	98

5. A violência na construção do Brasil: uma história da colonização em versos	104
5.1 O conceito de violência	106
5.1.1 Linguagem e morte como formas da violência em <i>Pau Brasil</i>	107
5.1.2 História e violência	109
6. Conclusão	124
7. Referências bibliográficas	125

Pau Brasil são os primeiros cronistas, os santeiros de Minas e da Bahia, os políticos do Império, o romantismo de sobrecasaca da República e em geral todos os violeiros. Pau Brasil era o pintor Benedito Calixto antes de desaprender na Europa. Pau Brasil é o sr. Catulo, quando se lembra do ceará, e o meu amigo Menotti quando canta o Brás.

— Oswald de Andrade - *Os dentes do dragão* (2009)

1

Introdução

Pensar a violência na poesia é uma questão importante para nós na América Latina. Através dela, é possível extrair da literatura, como um documento de análise da história política e da estética do Brasil, o caráter violento no Hemisfério Sul. Quando comecei a escrever o projeto, o tema da violência e a poesia de Oswald de Andrade, um recorte possível para a dissertação, abriu margem para pensar como a manifestação da violência é uma questão incontornável na construção histórica do Brasil. Lembra-nos Márcio Seligmann-Silva (2022, p. 19), no livro *A virada testemunhal e decolonial do saber histórico*, que a violência colonial se perpetua hoje: “violência esta que se repete até hoje, em forma de racismo, exploração territorial, de classe e de gênero”.

Em 2024, completam-se cem anos do lançamento do “Manifesto da Poesia Pau-Brasil”, escrito por Oswald de Andrade e divulgado em 18 de março de 1924. O texto foi publicado em um espaço importante como o jornal *Correio da Manhã*, “um dos principais diários da capital” (Cardoso, 2022, p. 23-24), o que gerou algum impacto no cenário literário brasileiro, assim como em outras cenas como as das artes plásticas. Um ano após a publicação do *Manifesto-bomba*, Oswald publica o seu primeiro livro de poemas intitulado justamente *Poesia Pau Brasil*, onde o *Manifesto* aparece com título “falação”, poema de abertura do livro. A partir desta obra, esta pesquisa se propôs a pensar a violência na dimensão histórica brasileira. Contudo, ao me debruçar sobre os textos de Oswald, o tema abriu margem para investigar outros caminhos que levam à análise da presença da violência.

O interesse por analisar a violência, principalmente a que aparece em *Poesia Pau Brasil*, nasceu da vontade de compreender a forma, a estrutura e como os documentos históricos recortados aparecem no livro. O que despertou, por sua vez, o interesse por analisar a construção do processo de modernização no Brasil. Assim, seguindo a cronologia de eventos, a partir dos textos de Oswald, de suas ambições e de seus projetos, observa-se que o seu interesse pela história do Brasil, a qual o escritor modernista tinha como referência para compor a linguagem

precisa para fazer irromper a violência como temática, atravessa boa parte de sua produção textual.

Desde o primeiro capítulo desta dissertação, buscamos rastrear os escritos e projetos de Oswald de Andrade para entender como ele compreendia o país, desde o desembarque dos portugueses na costa brasileira até o desenvolvimento do processo de modernização de São Paulo, bem como, as relações sociais e econômicas que se estabeleceram na sociedade brasileira. Quando analisamos a sua biografia e bibliografia, é possível constatar que vida e obra não são elementos separáveis. Com isso, observamos que há uma relação entre a sua produção poética e aquilo que a vida lhe ofertou como experiência, como nos lembra Rudá de Andrade, filho do poeta, ao afirmar (Candido, 1970, p. 89 *apud* Borba, 1995, p. 113) “Creio que a obra de Oswald não pode ser estudada desvinculada de sua vida”.

A sua *Poesia Pau Brasil*, bem como outros textos de ficção, fora produzida durante a imersão de Oswald em experiências de vida que o levaram às novas formas artísticas, poéticas e, inclusive, o levaram a ter um olhar político sobre o seu próprio país. Através do prefácio de Paulo Prado para o livro de 1924, sabe-se que há uma veia crítica nos poemas de Osvaldo – o que o historiador Nicolau Sevcenko chamou (2021, p. 950) de “impulso anticolonialista dos versos de Oswald”.

No poema *falação*, aparece a percepção crítica da história do Brasil, onde Oswald manifesta, na terceira estrofe, o seguinte: “Toda a história da Penetração e a história comercial da América. Pau Brasil” (Andrade, 1966, p. 68). Ainda citando Sevcenko, essa “Penetração” “visava exclusivamente à exploração predatória” (Sevcenko, 2021, p. 950). As letras maiúsculas de *Pau Brasil* mostram a tomada de consciência do narrador dos poemas. A madeira que colore de vermelho a vida colonial é o principal objeto de exploração e de cobiça do renascentismo conquistador (Sevcenko, 2021).

Há uma relação intrínseca entre o contexto da Conquista (história) e a descoberta (subjéctiva) do Brasil por parte do próprio Oswald. Ambas as condições aparecem versificadas em *Pau Brasil*. Foi a sua visão cosmopolita que lhe permitiu enxergar a história de seu próprio país e assim produzir uma poética que cabia ao contexto brasileiro, como a professora e pesquisadora Maria Antonieta Jordão de Oliveira Borba afirma (1995, p. 113), no ensaio *Um traço escravo-*

aristocrata na poesia: “de suas viagens à Europa, de suas permanências em Paris, enfim, do distanciamento da terra para tomar consciência do Brasil, redescobrir suas raízes, propor um novo estilo poético”.

Nesse sentido, as transformações sociais brasileiras foram percebidas por Oswald, apesar de sua relação, e inteira participação, com o lado aristocrático e burguês do projeto modernista paulista. Afinal, mesmo reconhecendo que a economia paulista — que de forma confusa ele pensava ser a própria economia do país (até 1929) — tivesse avançado com a industrialização, após a ascensão do cultivo do café, não vacilou em contestar à opressão que o poder burocrático do capitalismo exercia sobre o país após a crise da bolsa, em 1929 (Borba, 1995).

O poeta escreveu prosa e poema a partir desta relação entre história e subjetividade, adicionando a sua visão política sobre o Brasil. Vale ressaltar que é a leitura da história brasileira que o levou a pensar sobre a sua própria época e condição de poder social (Borba, 1995). Apesar de observarmos as contradições do poeta, a partir de sua leitura histórica é perceptível uma visão crítica referenciada por meio de documentos oficiais como fonte para a sua poética. Em Oswald habita intenções conflitivas, visão e pensamento dialético: entre o descontentamento e o compromisso, entre ser poeta e político, ser um vanguardista contra a arte passadista, ao mesmo tempo em que era filho da classe dominante do país, que construiu um projeto cultural através do poder exercido pela herança patrimonial. Sobre essa dicotomia, Maria Antonieta Jordão de Oliveira Borba afirma (1995, p. 114): “O artista compromissado com essa realidade exacerba a potencialidade, entre ser ‘escravo’ e ser ‘aristocrata’, simultaneamente, como duas forças, fato este, como veremos, que acaba aparecendo na obra de Oswald”. O fato é que o poeta paulista foi capaz de juntar o desejo e a imaginação social para expressar-se através de seus versos de forma representativa (mimética), o que configura a história como um meio possível para fazê-lo (Borba, 1995).

A relação entre a aristocracia e a intelectualidade brasileiras pensava a produção de arte moderna em São Paulo, pois a aristocracia, e parte da burguesia em ascensão, pavimentaram o estabelecimento de uma estética modernista em São Paulo, para que se cobrisse a erosão da produção tradicional de arte, cuja natureza passadista, que na literatura se refletia na poesia parnasiana, e a acadêmica na

pintura, de origem francesa, desocupou o lugar de privilégio dentro da cultura. Oswald de Andrade localizava-se contraditoriamente no lugar de herdeiro da prosperidade econômica e cultural de São Paulo. Paulo Prado, um dos filhos legítimos da aristocracia paulista, foi um dos arquitetos do projeto de modernização econômico-estético brasileiro. Isto evidencia a relação nefasta da renovação artística brasileira “com uma elite de origem aristocrática ligada à economia do café” (Coelho, 2022, p. 55).

Em parte, essa condição econômica e a relação cultural estabelecida em São Paulo explicam o porquê de o modernismo paulista ter sido consagrado como um evento importante. Não obstante, Oswald de Andrade buscou refundar a cultura brasileira e “pensar o Brasil a partir de São Paulo” (Cardoso, 2022, p. 25).

Na disputa pela memória dos modernismos brasileiros, reconhecemos que no projeto de modernização do Brasil há uma contradição de classe, onde a produção de arte e estética de vanguarda pertence a um plano da aristocracia cafeeira —que intentava a movimentação das forças políticas e econômicas do restante país. Através de uma seleção de acontecimentos, que escondem o elemento patriarcal e de privilégio de classe dentro do movimento modernista de São Paulo, o discurso histórico ajudou a consagrá-lo a partir da Semana de Arte Moderna de 1922 (Cardoso, 2022).

No entanto, foi com esse projeto que parte da modernização das artes foi realizada, com aquilo que havia de mais avançado nas questões estéticas no Brasil. Diante dessas contradições, não podemos negar também que alguns jovens participantes do movimento pela modernidade em São Paulo e no Rio de Janeiro, foram capazes de resistir ou “se recusavam a sustentar” (Sepúlveda, 1999, p. 11) a velha lógica de submissão que se expressava no legado das instituições coloniais, como os casos de Mário de Andrade e Patrícia Galvão, que resistiram por dentro do projeto. A fase comunista de Oswald de Andrade também é uma parte importante para a negação do projeto de poder da burguesia e da aristocracia. Assim, é razoável retomar pensamentos e escritos de Oswald compreendendo os seus limites e contradições, além das pretensões certas do poeta. Cabe, assim, concordar com a afirmação de Maria Antonieta Jordão de Oliveira Borba (1995, p. 115):

Se aceitamos que o artista é aquele capaz de rearticular o imaginário social e expressá-lo mimeticamente em sua obra, entendemos o quanto deve haver de especificidade num vanguardista que quer a apreensão desse imaginário na condição de dubialidade entre ser

o escravo e ser aristocrata. Porque penso ser este o “lugar” de onde Oswald “vê a história”, é que considero pertinente a releitura de alguns de seus poemas

As obras inventivas e o pensamento crítico de Oswald de Andrade seguiram inspirando outras gerações, como a de poetas do concretismo (Haroldo de Campos, Décio Pignatari, Augusto de Campos), o movimento cultural *Tropicália*; ou a geração de poetas dos anos setenta, como Francisco Alvim, José Paulo Paes (um profundo estudioso do corpo poético oswaldiano¹), Sebastião Uchôa Leite, Chacal, Leminski, Silviano Santiago entre outros nomes.

Quanto aos capítulos do ensaio acadêmico, o processo de investigação e de escrita levou-nos a sua divisão em quatro capítulos. No primeiro, apresentarei os acontecimentos antecedentes à Semana de Arte Moderna de 1922, a partir dos escritos jornalísticos do poeta Oswald de Andrade, que agitaram um movimento renovador em torno da arte e trouxeram, assim, ao campo de discussões sobre o Centenário da Independência política e aos salões de exposições artísticas, o que havia de mais moderno na produção estética do país e também do mundo.

O segundo capítulo trata da chegada e da relação que o poeta Blaise Cendrars manteve com os modernistas brasileiros. No projeto inicial, não havia a intenção de trabalhar com a magnitude da relação que os modernistas desenvolveram com o poeta franco-suíço. Contudo, ao observar que a amizade de Tarsila do Amaral, Oswald de Andrade e Blaise Cendrars tem uma influência fundamental sobre as suas produções artísticas, resolvemos inserir um capítulo dedicado à chegada de Cendrars ao Brasil.

No terceiro capítulo, trataremos da poética e da estética dos livros *Memórias sentimentais de João Miramar* e da *Poesia Pau Brasil*. Indicaremos também os caminhos e estudos estéticos que Oswald buscou, fosse em Paris, onde conheceu grandes nomes da vanguarda literária europeia, bem como pôde realizar uma conferência sobre a arte no Brasil na universidade francesa, *Sorbonne*; fosse por influência da viagem pelas cidades mineiras com Blaise Cendrars. Mostraremos como a poética oswaldiana trouxe aos artistas modernistas a preocupação com os temas da brasilidade, tema desenvolvido pela pintora Tarsila do Amaral, bem como a escrita do Manifesto da Poesia Pau-Brasil, que antecede o

¹ PAES, José Paulo. “A ruptura vanguardista: as grandes obras”. In: *Obra incompleta Tomo II*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2021, p. 1344-1353.

livro de poemas, trouxe uma nova perspectiva que correspondia aos anseios sobre a produção de arte na época.

No quarto capítulo, apresentaremos uma perspectiva particular de leitura da poesia oswaldiana, na qual são investigados os traços da violência colonial durante a construção do Brasil. Isto é, trataremos do conceito de violência para mostrar como Oswald compreende a história do Brasil. Mostraremos o interesse do poeta moderno, para além da estética brasileira, também pela visão crítica ao contexto de violência contra negros e indígenas, visando expressar uma poesia que caracterizasse as memórias e as relações históricas do país. Utilizaremos o texto da filósofa Marilena Chauí, intitulado *Violência* (2017), para abordar o conceito a fim de relacionar este tema com os recortes escritos de Oswald de Andrade.

2

Pensamento, projetos e escritos de Oswald de Andrade — antecedentes violentos de uma São Paulo pré-Semana de 22

*Ser moderno é encontrar-se em um ambiente que promete aventura, poder,
alegria, crescimento, autotransformação e transformação das coisas em redor
— mas ao mesmo tempo ameaça destruir tudo o que temos, tudo o que sabemos,
tudo o que somos.*

Marshall Berman, *Tudo que é sólido desmancha no ar*

*Daria um filme
Uma negra e uma criança nos braços
Solitária na floresta de concreto e aço
Veja, olha outra vez o rosto na multidão
A multidão é um monstro sem rosto e coração*

Racionais MC's, 2002

Este capítulo procura rumar por um caminho que busca, entre as inúmeras pesquisas sobre o modernismo brasileiro e a Semana de Arte Moderna de 1922, desenvolver a relação entre o papel de fatores sociais e econômicos na transformação da cidade de São Paulo e o processo de modernização da arte no Brasil. Tomo como ponto de ignição para a compreensão da dinâmica de transformações, seja no âmbito cultural, seja na economia de São Paulo, a escrita de Oswald de Andrade proveniente de notas jornalísticas, ensaios e romances, bem como de pesquisadores e especialistas no tema do modernismo e do corpo bibliográfico de Oswald de Andrade. Pretendo mostrar como os fatores mencionados, a saber, a economia e as questões sociais em São Paulo, aparecem na literatura do escritor vanguardista.

Como indica Eduardo Coelho (p. 11, 2016), em seu prefácio intitulado “Os modernismos”, presente no livro de Eduardo Jardim *A brasilidade modernista sua dimensão filosófica*, em geral, algumas das análises sobre a Semana de 22 buscam apresentar as formas e as técnicas artísticas adotadas pelas vanguardas europeias (expressionismo, futurismo, dadaísmo, cubismo, surrealismo); ou a análise que aparece com certa frequência em estudos sobre o início do movimento modernista brasileiro, a saber: a questão da identidade nacional. Neste primeiro capítulo,

contudo, abordarei os aspectos sobre a situação da cidade de São Paulo no contexto social, político e econômico das duas primeiras décadas do século XX, junto aos desejos, projetos e escritos do escritor Oswald de Andrade.

Em 2022, comemoramos duas efemérides brasileiras: o Bicentenário da Independência política e o Centenário da Semana de Arte Moderna de 1922, realizada em fevereiro de 1922, no Theatro Municipal de São Paulo. Este evento, apesar das inúmeras manifestações artísticas que aconteciam em outras regiões do país, marcou gerações de artistas e tornou-se um símbolo por ter aberto as portas, em São Paulo, para o que havia de novo no cenário artístico no Brasil.

Neste primeiro capítulo também apresentaremos os acontecimentos antecedentes à Semana de Arte Moderna de 1922, tendo como foco os escritos do poeta Oswald de Andrade, que foi um dos organizadores e agitadores da Semana e que elevou a arte brasileira a outra etapa histórica, isto é, levou-a ao que havia de mais moderno no campo da produção de arte e de visão estética que ocorriam em países como a França, a Itália e Alemanha. Pretendo mostrar a partir desta exposição como Oswald compreendia a arte brasileira no período em que se discutia o Centenário da Independência política (1917), bem como o seu pensamento em torno do tratamento moderno que a arte havia alcançado já naquele período. Mostraremos através de seus escritos que antecederam a Semana de 22 os fatos que concernem a construção de um processo de modernização, na intenção de verificar como estes textos corroboram no desenvolvimento de um projeto estético não passadista, que culminou na realização da Semana de Arte Moderna de 1922 e que, por sua vez, foi o momento de partida para o estabelecimento da arte modernista brasileira.

É importante ressaltar como os processos artísticos anteriores à Semana de 22 foram percebidos pelo escritor paulista, que buscou escrever sobre os novos acontecimentos estéticos modernos. Verifica-se que ele ambicionou, de forma política e, em muitos momentos combativa, inserir o grupo de moderníssimos artistas no circuito geral da produção estética nos, até então, dois grandes centros do país, São Paulo e Rio de Janeiro. Percebe-se, a partir da leitura de seus textos, que a intenção foi a de provocar debates em torno das novas produções artísticas

para deslocar os olhares da comemoração do Centenário da Independência e pôr em foco ao advento de outro evento que chacoalharia o mundo da arte no Brasil.

Para essa investigação, apoiei-me em alguns dos dezoito textos escritos por Oswald antes de 1922, alguns deles inéditos até pouco tempo, reunidos pela pesquisadora Gênese de Andrade no livro *Oswald de Andrade: arte do Centenário e outros escritos*. Também trarei a bordo deste capítulo o estudo *A brasilidade modernista sua dimensão filosófica*, do pesquisador Eduardo Jardim, publicado em 1978, que abriu um caminho para um novo olhar sobre os acontecimentos que antecederam o terremoto estético de fevereiro de 1922. Como observa Eduardo Coelho, trata-se de ver como um fato que os nomes envolvidos na Semana de Arte Moderna de 1922 elaboraram nos anos de 1920 “um projeto mais amplo, a gerar transformações no plano cultural do país” (Coelho, 2016, p. 12). Essa investigação também se apoiará sobre o ainda relevante livro *História do Modernismo brasileiro: antecedentes da Semana de Arte Moderna*, do historiador Mário da Silva Brito, bem como artigos e notas jornalísticas do próprio escritor, assim como textos de cunho biográfico também são fontes desta investigação.

A partir do estudo de Eduardo Jardim é possível ver como os movimentos de Oswald de Andrade construíram pontes em relação aos antecedentes da Semana de 22, onde observa-se que não cabe mais tratar os acontecimentos da Semana que causara um terremoto na cena cultural, com certa ingenuidade ou militância. Isto é: ver ainda “o papel da Semana de 1922 como origem do Brasil moderno” (Coelho, 2016, p.14), mas pensar como os acontecimentos que a antecederam ampliaram a tendência da arte moderna. Neste sentido, busca-se compreender como o movimento ágil de Oswald de Andrade abriu caminho para uma nova etapa da cultura no país que ocasionou num tipo de renovação de arte que correspondia ao espírito moderno na cidade de São Paulo e de parte do país.

Na fase inicial do movimento moderno de arte, havia no modernismo uma questão central para o primeiro momento brasileiro: a combatividade ao passadismo e forte pulsão à renovação estética no país. Esta fase iniciou-se em 1917, com exposição de pinturas de Anita Malfatti – voltarei a falar mais sobre essa exposição e às polêmicas em torno dela na última sessão deste capítulo –,

sendo finalizada em 1924, quando Oswald de Andrade publicou o *Manifesto da poesia pau-brasil*, manifesto que deu início ao segundo momento do modernismo brasileiro (Coelho, p.13) —do qual falarei mais no segundo capítulo. Cabe rever os acontecimentos que antecedem a Semana de Arte Moderna de 22, sob a visão política e a situação sócio-econômica, quando Oswald ainda era um poeta pouco prolífico, mas um romancista e jornalista de mão cheia.

Há o entendimento de que ocorreram dois momentos no modernismo brasileiro, e aqui utilizaremos a divisão pertinente de Eduardo Jardim, a saber: o primeiro e o segundo tempo modernistas. A primeira fase, como já mencionado, inicia-se em 1917, cujo principal acontecimento foi a exposição de Malfatti, que causara debates e discussões entre os intelectuais e pensadores da cultura no Brasil; bem como a questão central desta fase: a polêmica com aquilo que os moderníssimos jovens de São Paulo chamaram de “passadistas”, que durou até 1924, momento de atualização do movimento modernista, em que adotara “elementos das vanguardas europeias da época” (Jardim, 2016, p. 42). Sobre a segunda fase, aprofundaremos no segundo capítulo onde falarei sobre a produção e a relação do livro *Poesia Pau Brasil*, de Oswald, publicado em 1925, com a vanguarda francesa e a cultura brasileira.

2.1 A grande cidade desigual: São Paulo

O ano de 1917 foi importante tanto para o Brasil quanto para o mundo. Foi um ano conturbado, visto acontecimentos como: 1) a revolução russa, iniciada em fevereiro e finalizada em outubro; 2) a primeira greve geral brasileira, ocorrida em julho, que paralisou diversas fábricas em São Paulo; 3) bem como a publicação do edital, no dia 7 de setembro, para o concurso da construção do monumento que comemoraria o Centenário da Independência do Brasil. É a partir deste contexto que se inicia os movimentos de Oswald de Andrade no cenário estético brasileiro, preparando o terreno das artes para o que viria, anos mais tarde: a Semana de Arte Moderna de 1922.

No final da primeira parte do ensaio intitulado *São Paulo em movimento: a cidade no modernismo e o modernismo da cidade*, do pesquisador Anderson Kazuo Nakano (2022), ele afirma que, no início do século XX, a cidade de São

Paulo obteve o apoio de “empresas estrangeiras que exploravam os mercados, as terras, os serviços e as infraestruturas” (Nakano, 2022, p. 33), como fator principal para o processo de modernização da cidade. Assim, São Paulo se constituiu à base do grande capital financeiro e imobiliário de nível internacional, que dividia espaço com as empresas nacionais.

Não há como dissociar o avanço do processo de modernização da cultura, que culmina na Semana de Arte Moderna de 1922, do processo de modernização que aconteceu em São Paulo na transição do século XIX para o XX. Havia na cidade uma composição mista de capitais: entre o setor “cafeeiro, comerciais, financeiros e industriais, em associações nacionais e internacionais” (Nakano, 2022, p. 33), amarrando economicamente as economias rurais e urbanas. Essa modernização da cultura e da estrutura da cidade se dá por meio das mudanças no setor da indústria, que tinha como apoio nacional o acúmulo de capital com a produção e comercialização do café. O café como produto foi a base que possibilitou o avanço da indústria nacional; bem como o seu fortalecimento no mercado no exterior também favoreceu a industrialização. Foi através dele que surgiu a economia monetária, algo elementar a um sistema de tipo industrial num país em desenvolvimento (Nakano, 2022).

O vínculo da aristocracia e da burguesia brasileira em ascensão com a economia proveniente do café, não somente se manifestou no patrocínio da Semana de Arte Moderna de 1922, mas antes mesmo da festa cultural paulista acontecer. Pode-se observar em muitos textos de artistas moderníssimos publicados em jornais e revistas (Coelho, 2022), indícios dessa afirmação. A relação entre a arte moderna e a economia capitalista do café é vista, por exemplo, em Oswald e Menotti Del Picchia.

Sob o contexto de conflitos graves e de transformações estruturais no mundo inteiro, que vivia em meio à Primeira Guerra Mundial (1914-1918), o Brasil teve por meio da Guerra uma forte propulsão em sua indústria. Essa industrialização nacional começou em São Paulo (Campos, 1966). O próprio Oswald de Andrade, de forma paulisto-cêntrica, testemunhou em *O modernismo*, publicado em 1954 na revista *Anhembi*, que “Se procurarmos a explicação do porquê o fenômeno modernista se processou em São Paulo e não em qualquer

outra parte do Brasil, veremos que ele foi uma consequência da nossa mentalidade industrial” (Andrade, 2021, p. 745). O fato é que houve uma corroboração para essa transformação na indústria do país: a queda do câmbio, que teve como consequência a redução da concorrência internacional de forma drástica; além do fato de que os países que exportavam a manufatura consumida aqui, por estarem em conflito, declinaram em sua produção, ocasionando a interrupção da importação de produtos ao nosso país. Foi por meio do consumo de bens produzidos no Brasil que se estabeleceu uma economia nacional (Campos, 1966). Como o próprio Oswald testemunha (2021, p. 745): “Não só a economia cafeeira promovia os recursos, mas a indústria com sua ansiedade do novo, a sua estimulação do progresso, fazia com que a competição invadissem todos os campos de atividade”.

Se analisarmos a pirâmide social que se formou após o Império, quem estava no topo da estratificação social em São Paulo, no período da República, eram os membros de famílias rurais, da qual o próprio Oswald de Andrade foi herdeiro. Isso explica, em parte, algumas das contradições pessoais e também de suas obras, que exploram os mencionados conflitos humanos, a violência e as desigualdades sociais. A desigualdade em São Paulo também pode ser explicada pelo “processo de urbanização ao lado da oligarquia de base latifundiária” (Campos, 1966, p. 10). Surgiu, assim, um tipo de fenômeno social: as pessoas alocadas em massas urbanas causavam conflitos em um grande centro capitalista como São Paulo, que se baseia numa estrutura patriarcal, que acumula e segrega (Campos, 1966).

Uma questão sobre o porque do avanço da modernidade em São Paulo e não em outra cidade como a do Rio de Janeiro é apontada pelo pesquisador e professor Frederico Coelho levanta (2012, p. 34) em seu importante livro *A semana sem fim* (2012): dado o desenvolvimento econômico em São Paulo, a cidade do Rio de Janeiro não seria capaz de “comportar uma Semana iconoclasta contra velhos valores estéticos” (Coelho, 2012, p. 34), mesmo que a outra grande cidade tivesse começado a estabelecer novas formas de relação política e cultural, além de um padrão urbanístico desenvolvido. Afinal, o Rio produziu, no início do século, até perto da Semana de 22, obras historicamente importantes para a cidade,

como a Reforma Pereira Passos (projeto de problemática visão higienista), que levou à aceleração da modernização do Estado, e as obras gigantescas de Carlos Sampaio, prefeito que instalou uma exposição internacional em comemoração ao Centenário da Independência do Brasil em 1922. Porém, o peso da herança histórica de ter sido a cidade imperial, depois a capital de um novo regime político como a República, o não rompimento com a interferência de portugueses na vida social e econômica, acabou por fechar as portas para outras relações estrangeiras na cidade — diferente de São Paulo, que conviveu com o fluxo intenso de imigração. Seus artistas e seus políticos mantiveram um compromisso de conservar alianças de poder. A elite cultural local tinha a imprensa nas mãos e controlava a “dinâmica política da capital” (Coelho, 2012, p. 35), o que resultou na conservação da “aura” histórica das conquistas antigas, fossem estéticas, fossem institucionais, que se resumiu na “produção e divulgação das artes, como a Academia Brasileira de Letras, do Instituto Histórico e Geográfico, o Real Gabinete Português de Leitura, o Teatro Municipal e a Escola Nacional de Belas Artes” (Coelho, 2012, p. 35).

Desde o final do século XIX, São Paulo passava por um momento de transformações profundas, que se acentuou no século XX. Essa dinâmica gerou uma população urbana excedente a partir da década de 1920. O crescimento da urbanização se ampliou e a figura humana individual diminuiu conforme o avanço da coletividade, como houvesse uma configuração de um novo tipo de personagem emergente. O crescimento populacional é um dos focos da modernização capitalista, bem como um dos objetos da arte no movimento modernista: “o espetáculo multitudinário que alimenta tanto as criações modernistas como a vida social na cidade de São Paulo em processo de modernização” (Nakano, 2022, p. 27). A partir da década de vinte do século passado, foram instituídas companhias de fornecimento de energia elétrica e de água, bondes, telefones, bem como investimentos no setor público. A estrutura de São Paulo, que passou por um processo intenso de transformação, é parte do fundamento do capitalismo industrial periférico, um tipo de estrutura “dependente das economias centrais de países europeus (Nakano, 2022, p. 35).

O crescimento da população é um dos fatores de interação entre os “espaços da cidade modernista e em processo de modernização”, onde se desenvolveram a ciência, a tecnologia da informação, bem como a mobilidade urbana (Nakano, 2022). Vejamos uma questão importante: mesmo com as transformações profundas no modo de vida de São Paulo, no final do século XIX e começo do XX, isso não foi o suficiente para alterar inteiramente a “estrutura de caráter rural” (Fonseca, 2007, p.33) da cidade. A questão da mão-de-obra virou tema central no debate público, considerando o fato de que não havia mais “o braço do escravo para a lavoura” (Fonseca, 2007, p.33). Se o objetivo era modernizar o mercado por intermédio de um processo de industrialização do país, era preciso ter trabalho especializado, o que acabou por se tornar uma exigência no Brasil em modernização. O país precisava construir ferrovias e “estações de trem para uso da população e da produção” (Fonseca, 2007, p. 34). Esse tipo de trabalho só viria, entenderam os interlocutores políticos, com o trabalhador estrangeiro. Assim, o país abriu as portas para que desembarcassem esses trabalhadores braçais especializados, imigrantes que buscavam boas oportunidades (Fonseca, 2007).

É preciso ressaltar que o crescimento populacional se concentrou no centro urbano de São Paulo, que tem como fundamento a soma da população do período pós-abolição, isto é: de ex escravizados sem qualquer perspectiva de trabalho, terra para viver ou condições de sobrevivência; bem como, um número grande de trabalhadores que chegavam de outros países e de diversas partes do país – como destaquei acima –, na cidade que se expandia, ajudando a estabelecer a nova situação econômica não só de São Paulo (Campos, 1966). A título de não generalização, cabe ressaltar que aqueles que em São Paulo desembarcavam, não fugiam unicamente da fome ou da guerra, nem sempre eram aventureiros que buscavam riqueza fácil e instantânea (Fonseca, 2007).

A experiência que se dava em São Paulo, com novos habitantes que estavam tanto de passagem, quanto se tornando moradores, acabou por dar à cidade uma motivação para o seu crescimento e expansão territorial. Isso explica, em parte, as evidências que indicam o desenvolvimento da desigualdade, da segregação nos espaços e da falência da sociabilidade interativa entre indivíduos: “Desigualdades e segregações socioespaciais entre os ‘bairros residenciais das

camadas de alta renda’ e os ‘bairros residenciais das camadas populares” (NAKANO, 2022, p. 17). A multidão que se movimentava com agilidade, como os trens, na cidade São Paulo foi, em poucos anos, amalgamando-se “às transformações dos espaços públicos e privados” (NAKANO, 2022, p. 17) amparados pelo capitalismo cujo tentáculo buscava modernizar e fundar um novo centro na periferia do mundo. Enquanto o caráter rural permanece, o número imenso de pessoas que chegavam de outros países, de nacionalidades tão distintas como árabes, espanhóis, italianos, alemães e japoneses – para citar somente algumas –, vai dando à cidade uma face nova. A indústria chega, principalmente, ao setor têxtil. O comércio, os hábitos tradicionais e as relações sociais vão mudando conforme o crescimento (Fonseca, 2007). É a partir deste contexto que artistas traduziram suas angústias em meio à cidade caótica, como afirma Anderson Kazuo Nakano (2022, p. 17): “Expressos em manifestos, poemas, romances, pinturas, esculturas, monumentos, edificações e músicas criados pelos protagonistas da Semana de Arte Moderna de 1922, o modernismo se fez presente na cidade de São Paulo”.

Os dados que contabilizam o crescimento populacional dão pistas do quanto se modificou o modo de vida das pessoas, bem como a própria arquitetura da cidade, na passagem do século XIX para o XX. Os arquitetos italianos que projetaram o Theatro Municipal de São Paulo, “gigantesca mancha urbana que se espalha tentacularmente em todas as direções” (NAKANO, 2022, p. 19), Domiziano Rossi e Claudio Rossi, influenciados por essas mudanças, executaram o projeto do Theatro Municipal, mostrando o indício da industrialização de São Paulo, que se tornava inundada de gente a partir do final do século XIX e início do XX. Esse crescimento também é explicado pelo fluxo de imigrantes de Portugal, Itália e Espanha, bem como por pessoas ex-escravizadas. Os dados são estes: no início do século XX, São Paulo teve um crescimento populacional de 141,4% de 1900 a 1920. Se em 1900 haviam 239 820 pessoas, em 1920 a população saltou para 579 033. Nakano cita Richard Morse para explicar o fenômeno na cidade: “São Paulo é a cidade que ilustra de maneira mais dramática o que se chamou de estágio ‘centrípedo’ de desenvolvimento urbano da América Latina” (Morse, 1970, p. 19 *apud* Nakano, 2022, p. 20).

Observa-se uma questão muito importante que acontece em meio a este crescimento populacional em São Paulo: o fato do pai de Oswald estar entre aqueles que chegavam à cidade de São Paulo. José Oswald Nogueira de Andrade, membro de uma família de tradição de Minas Gerais, é um dos descendentes do bandeirante Tomé Rodrigues Nogueira do Ó, de Baependi (Minas Gerais). O poeta não deixa de mencionar esse fato em suas memórias, inclusive o papel bandeirante na origem familiar de seu pai (Fonseca, 2007). Fazendo o movimento oposto ao de Tomé, que saía de São Paulo para Minas Gerais, o pai de Oswald saiu de Minas e chegou à cidade que se expandia, em 1881, onde se estabeleceu como político – vereador de certa relevância – e bem relacionado com os “empreendimentos imobiliários” (Fonseca, 2007, p. 35).

Da relação do pai de Oswald com o setor imobiliário, podemos extrair observações importantes. As transformações estruturais ocorridas em São Paulo têm como fundamento a expansão física da cidade. Essa expansão apenas foi possível pela agregação de loteamentos na área urbana que estavam localizadas em periferias, isto é, onde havia chácaras em locais considerados distantes das áreas urbanas de origens mais antigas que a região do centro urbano da cidade modelo da modernização. Esse distanciamento fez com que a expansão de São Paulo se desse de “maneira fragmentada, gerando grandes glebas desocupadas entre espaços urbanos novos e antigos” (Nakano, 2022, p. 35). Resguardavam as glebas da ocupação populacional para que houvesse investimentos do setor público. Esse movimento especulativo do setor imobiliário tinha como finalidade: esperar por uma infraestrutura urbana de serviço público para que depois disso as glebas fossem valorizadas e os donos desses terrenos obtivessem lucros maiores “com a realização de loteamentos e comercialização de lotes urbanos” (Nakano, 2022, p. 35). Vejamos agora os números da expansão entre 1881 a 1962, segundo Anderson Kazuo Nakano (2022, p. 36): “No período de 1881 e 1914, o incremento no tamanho dessa mancha foi de 1220%; de 1914 a 1929, 164,8%; de 1929 a 1949, 179%; e de 1962, 212,9%”.

As características de São Paulo mudaram de acordo com essa expansão mencionada acima, gerando a segregação socioespacial expressa na fundação de bairros onde haviam as classes populares e aqueles de classe abastada. A Avenida

Paulista foi construída a partir de meados da década de dez do século passado, no topo da cidade, em um dos lugares mais altos de São Paulo, em que a cercavam as várzeas de rios como Tietê, Pinheiros e Tamanduateí. Ela passou a ter estruturas como palacetes construídos em estilos de arquitetura diferentes, onde moravam “empresários, fazendeiros, políticos e profissionais liberais que compunham as classes sociais endinheiradas da época” (Nakano, 2022, p. 26). A execução do projeto da Ferrovia São Paulo, em 1867, que interligava Jundiaí a Santos, gerou a segregação geográfica. Era preciso expandir ao leste da cidade, onde havia a várzea do Carmo, levando as classes de renda baixa para este lado. A oeste, a exploração garantiu mais vantagens porque as classes abastadas foram para esse lado geográfico; esperavam ultrapassar o córrego de Tamanduateí para que se chegasse aos morros e aos platôs conhecidos como Santa Efigênia e Campos Elíseos (Villaça, 2000, p. 193, *apud* Nakano, 2022, p. 36).

Uma porcentagem maior de glebas foi colocada para loteamento “destinados à classe de mais baixa renda” (Nakano, 2022, p. 37). Surgiram no final do século XX, a partir desses loteamentos, os subúrbios que não possuíam qualquer tipo de infraestrutura urbana e que ajudaram a expandir descontroladamente a zona rural. Tudo isso garantiu o lucro dos donos de loteamentos. Aqueles localizados em partes mais altas, como as encostas próximo à avenida Paulista, eram voltados exclusivamente a “empreendedores em coalização com membros do governo local” (Nakano, 2022, p. 38).

Como uma capital de circulação onde entrava um volume enorme de dinheiro e de grandes construções que aconteciam simultaneamente, pode-se compreender o seu crescimento apoiado no comércio, nas lavouras de café e na industrialização, o que, por sua vez, chamou a atenção de brasileiros e de estrangeiros que viviam sob condições não favoráveis em seus países e Estados. Sob esse crescimento desenfreado, São Paulo obteve, como consequência, problemas como a elevada taxa de concentração de trabalhadores e de emigrantes de países europeus. A partir disto, agravantes problemas sociais da grande cidade explodem de forma intensa, manifestando assim a luta de classes sob o regime de Washington Luís, cuja “plataforma de governo, considera-a (...) ‘mais uma questão de ordem pública do que social’” (Brito, 1978, p. 146-47).

O próprio discurso do governo escancara que a luta de classes avançava. Para Washington Luís, os trabalhadores de outros países traziam em suas bagagens “sofrimentos por nós desconhecidos, exacerbados por males que não medram” (Brito, 1978, p.147).

A cidade de São Paulo provocou sentimentos mistos de comoção, de excitação, de identificação e de estranhamento do indivíduo em relação à coletividade no centro urbano. Esses sentimentos surgiram com base no conflito interno da cidade, que estavam entre a acomodação e o atrito, entre o eu (subjetivo) e o outro (alteridade), o arcaico (velho) e o moderno (novo), a conservação (tradição) e o progresso (desenvolvimento). Todos estes elementos tornaram possíveis a modernização da cidade e deram origem ao modernismo nas artes, que “contextualizavam a Semana de Arte Moderna de 1922, animada por habitantes e visitantes que experimentavam os êxtases da vida urbana multitudinária e cosmopolita” (Nakano, 2022, p. 28). Isto confirma, como veremos mais adiante, os enunciados de Oswald de Andrade sobre a cidade de São Paulo ser um lugar de conflitos humanos, econômicos e sociais. A afirmação a seguir, do historiador Nicolau Sevckenko (Sevckenko, 1992, p. 31 *apud* Nakano, 2022, p. 29), é reveladora:

São Paulo não era uma cidade nem de negros, nem de brancos e nem de mestiços; nem de estrangeiros e nem de brasileiros; nem americana, nem europeia, nem nativa; nem era industrial, apesar do volume crescente de fábricas, nem entreposto agrícola, apesar da importância crucial do café; não era tropical, nem subtropical; não era ainda moderna, mas já não tinha mais passado. Essa cidade que brotou súbita e inexplicavelmente, como um colossal cogumelo depois da chuva, era um enigma para seus próprios habitantes, perplexos, tentando entendê-lo como podiam, enquanto lutavam para serem devorados.

Ao que concerne à visão política de Oswald, até 1929 ele esteve marcado pela insígnia da visão liberal sobre o mundo e sobre o país. Não era afeito a pareceres políticos de ordem classista ou de reivindicação operária. Como afirma Eduardo Sterzi (2022, p. 15) “o Oswald comunista desaprova o Oswald vanguardista dos anos 1920”. Contudo, em suas primeiras obras, Oswald mantinha um olhar atento às mudanças que ocorriam na cidade de São Paulo. Mudanças do modo de produção, transição do campo para o centro urbano, volume de imigrantes crescente e questões de natureza social. É possível pensar que as observações de Oswald se referem aos acontecimentos que constituíram os inúmeros confrontos entre trabalhadores e as classes dominantes de São Paulo.

Um dos grandes nomes da política, bem como da crítica literária do país daquele período, Astrojildo Pereira, lembrado por Oswald de Andrade como um de nossos grandes ensaístas e críticos literários em duas passagens de seu balanço sobre o modernismo — a saber, o texto *Informes sobre o modernismo*, publicado em 15 outubro de 1945, proveniente de uma conferência realizada por ele em São Paulo —, escrevera um texto intitulado *As lutas que antecederam a fundação do Partido Comunista no Brasil* sobre as transformações políticas pela qual o país passou entre os anos de 1906 a 1922.

Nos anos em que se conheceu o início da Primeira República (ou República Velha), houve tentativas de se fundar alternativas organizacionais para as lutas de ex-escravizados e da classe operária no país, ao menos, desde 1892. Muitas delas estruturaram associações de diversas áreas profissionais, ou remodelaram as formas de resistência ou de beneficência, até que fosse chamado um congresso do Partido Socialista Brasileiro, aprovando um programa cujo caráter foi puramente reformista. Em 1906, o congresso operário formado por diversos setores sociais clamou pela formação de uma organização operária, dando origem a uma central sindical operária cujo modelo se baseava na CGT francesa. No Brasil, fundou-se a COB (Pereira, 2022).

Para Astrojildo (2022), a estrutura do país naquele momento cuja base econômica se assentava sobre uma etapa semi-feudal, era um reflexo “da formação do proletariado nacional (...) quase toda de imediata origem camponesa e artesanal, inclusive a que provinha de correntes imigratórias, influenciadas pela ideologia pequeno-burguesa do anarquismo” (Pereira, 2022), e que apresentou ao país “a tradição de luta operária”, nascida em meados do século XIX, sem falar que também havia ainda a luta de ex-escravizados por justiça sociais pós-abolição (Pereira, 2022).

Uma das questões fundamentais que deve ser analisada, e que contribui para essa investigação, é o aspecto dos conflitos entre as classes que surgiram não somente em São Paulo, mas por todo o país entre o final do XIX e início do século XX. Devido ao fato da demanda por uma diversidade de trabalhos industriais a serem realizados em São Paulo, com ela veio o nível de exploração no usufruto de

uma quantidade enorme de energia que vinham da mão-de-obra e da força de trabalho de crianças, jovens ou adultos. Estes recebiam baixíssimos salários para jornada de trabalhos específicos, exaustivos por causa da carga horária exorbitante. Armou-se aí um barril de pólvora para a explosão de greves, ao redor de São Paulo, os “conflitos entre os detentores do capital industrial e a força de trabalho de uma diversidade de pessoas” (Nakano, 2022, p. 34), cujas manifestações máximas se expressaram na greve geral de 1917 – considerada a primeira greve geral do país – e nas greves de 1919. Por esse motivo, a perseguição contra a atuação política foi muito grande, principalmente contra italianos anarquistas “que se estabelece em São Paulo no início do século XX (Fonseca, 2007, p. 33). As greves bem como mobilizações de trabalhadores eram duramente reprimidas pela polícia, ou por projetos de lei do governo, que buscavam combater qualquer tipo de iniciativa, para “controle e perseguição de insurgentes” (Nakano, 2022, p. 34).

Antes desses grandes acontecimentos, as e os trabalhadores deram início às movimentações políticas a partir do ano de 1906, ano em que foi dado início à organização operária em todo o país, e que se expressou, em 1908, na Confederação Operária Brasileira organizada efetivamente neste mesmo ano. Entre os anos de 1912 e 1913, houve mobilizações intensas nos grandes centros do país, que concentravam operários em grande escala, contra um PL (projeto de lei) pela expulsão de estrangeiros, sendo aprovado em pouco tempo, mesmo diante de protestos. No fundo, este PL, uma demanda da elite do setor portuário de Santos, tinha como objetivo tirar do Brasil os “militantes operários” de outros países, por causa da frequência de “manifestações grevistas” (Pereira, 2022).

O historiador brasilianista Warren Dean (Dean, 1971, p. 178, *apud* Nakano, 2022, p. 35), em seu livro *A industrialização de São Paulo*, aponta o fato de associações como o Centro das Indústrias de Fiação e Tecelagem de São Paulo passarem a utilizar um método político contra as greves de trabalhadores, o “fura-greve”. Em um relatório elaborado por um cônsul dos Estados Unidos, que estava em São Paulo, ele se refere aos trabalhadores da cidade como uma classe que eram “sempre excitáveis” e “sujeitas a enxamear” (Dean, 1971, p. 178), o que, segundo Anderson Kazuo Nakano (2022, p. 35), o termo “enxamear” nos apresenta a enorme dimensão dos protestos e manifestações de trabalhadores em

causas sociais, enquanto a cidade passava pelo agudo processo de modernização.

As intensas disputas, em contexto nacional, entre trabalhadores e a aristocracia/burguesia, fez surgir entre os anos de 1917 e 1920, como a única saída para a classe explorada, a fundação de um partido que lutasse pela causa operária (Pereira, 2022). A reação da burguesia e da aristocracia decadente contra as manifestações de cunho reivindicatórios, conseguiu arrancar do governo federal a saída compulsória de muitos trabalhadores estrangeiros, antes mesmo do projeto ser votado, para efeito de “violência” ao registrar a expulsão destes trabalhadores “não como grevistas, nem como revolucionários, mas como ladrões e cafetão” (Pereira, 2022).

Há que se observar dois fatos importantes nesse período, em São Paulo: 1) a questão social; 2) a concentração de estrangeiros na cidade paulista, que produziu problemas para o governo. O segundo problema pode ser pensado em dois sentidos: por um lado, causou “mal-estar e receio entre os representantes de famílias tradicionais, temerosos, em derradeira análise”, de que o domínio passasse de suas mãos para as dos estrangeiros, que aos poucos foram “galopando (...) posições na sociedade” (Brito, 1978, p. 148). O número exorbitante de imigrantes causava às classes dominantes o temor do fim ou o “suicídio da colônia portuguesa”, bem como os rumos dos estrangeiros que se entranhavam no país sem relação com a tradição (Brito, 1978).

Mesmo que se reconhecesse a contribuição dos imigrantes na formação do pensamento e da consciência no rumo que a massa fosse tomar, lembra-nos Mário da Silva Brito (1978) do texto *São Paulo em 1920*, de Antônio Carneiro Leão, em que, ao falar dos trabalhadores estrangeiros, apresenta uma tese moralista e xenofóbica, pois via os imigrantes como aqueles que não entendiam as nossas relações com a tradição. Eles eram “ignorantes dos nossos feitos, e cujas descendência – sem uma hereditariedade que as predisponha a zelar e amar os nossos antepassados – um perigo para o nosso espírito tradicional” (Leão, 1920, p. 29-30 *apud* Brito, 1978, p. 148). O medo real, que estava por traz dessa tese moralista de cunho xenofóbico, era a perda de propriedades e do poder, que

membros tradicionais da sociedade brasileira abertamente manifestavam em projetos de lei como a citada (Brito, 1978).

2.2 A São Paulo sob o olhar de Oswald de Andrade: nos jornais e no romance

Dentre tantas propostas modernistas que se desenvolveram ao longo do início do século XX, há uma que se destaca pela proposição de escrita, performance e pensamento. Certamente, José Oswald de Sousa Andrade foi quem trouxe maior vigor radical e experimental em suas obras. Trabalhou incansavelmente, em conjunto com Mário de Andrade, para que se fundasse uma modernidade literária no país, em meio às instituições culturais marcadas pela orientação estética que portava em seu seio, simultaneamente, os estilos romântico, simbolista, parnasiano e naturalista. Oswald buscou informar ao país sobre as atualizações artísticas que vinham da Europa, principalmente pelas obras produzidas pelas vanguardas. É preciso observar que Oswald, em suas primeiras mostras literárias, carregava elementos destas correntes artísticas, que se misturavam, principalmente, à perspectiva simbolista. É interessante observar os escritos do Oswald romancista. Ele próprio não sabia naquele momento como elevá-la à categoria de literatura moderna, apesar da vontade enorme de alçar ao estilo que dialogasse com o seu período histórico. Isto é, como se ele próprio não soubesse ainda o significado de ser moderno (Sterzi, 2022).

A trilogia do exílio, romances em que Oswald trabalhou durante cinco anos (iniciado em 1917 – portanto no momento de ascensão de greves e graves conflitos sociais, bem como as discussões públicas sobre o Centenário da Independência – e editado até 1921), apresenta personagens que atuam numa cidade cheia de conflitos. Tal como a São Paulo real, em meio à violência, acontecimentos banais e vidas ordinárias, os personagens estão repletos de expectativas que aparecem nas relações sociais que estabelecem. Buscam alcançar suas idealizações envoltos nesta cidade em ascensão econômica (Virava, 2022).

A trilogia do exílio é dividida em três volumes. *Os condenados*, primeiro volume, e *A estrela de absinto*, segundo volume, estavam em processo de

finalização em 1920, enquanto Mário iniciava os primeiros poemas de *Paulicéia Desvairada*. Como capa, *Os condenados* contava com um desenho da artista Anita Malfatti. A sua publicação aconteceu somente em 1922, ano em que tivera trechos lidos pelo próprio Oswald na Semana de Arte Moderna. Foi o único dos três volumes da *Trilogia* que não contou com divulgações prévias em jornais ou revistas (Andrade, 2022, p. 23). Oswald comenta em seu texto-balanço “O Modernismo”, publicado em 1954, que ele “levava (...) umas laudas contendo uma página evocativa d’Os condenados, que nada tinha de excessivamente revolucionário” (ANDRADE, 2022, p. 745). Já *A estrela do absinto* foi publicado em 1927, com capa de Victor Brecheret. Ainda em 1920, trechos de *A estrela do absinto* foram publicados no primeiro número da revista *Papel e Tinta*; em 1921, nos jornais *Correio Paulistano*, *Jornal do Commercio*; em 1922, na revista *Klaxons*. O terceiro volume, intitulado *A escada vermelha*, foi lançado somente em 1934, apesar de um trecho ter sido divulgado em 1921, no *Jornal Correio Paulistano*.

Sob o pseudônimo Hélios, Menotti Del Picchia acessou os dois primeiros volumes, publicando, após leitura, algumas crônicas e artigos jornalísticos no jornal *Correio Paulistano*, todos elogiosos a estes dois trabalhos de Oswald. Por meio desses dois volumes, Menotti já o via como um “romancista das violentas tragédias” (BRITO, 1978, p. 107). Em 6 de novembro de 1921, Menotti afirmou em um de seus artigos sob o mesmo pseudônimo mencionado acima, que Oswald já era “um dos maiores escritores” de São Paulo, escrevendo “num repente, com este processo divinatório e improvisador que é peculiar aos grandes artistas” (ANDRADE, 2022, p. 21).

Uma das características centrais nas obras do Oswald romancista é trazer para os seus experimentos literários algumas de suas experiências de vida. Assim, vê-se que obra e vida “não se separam” (Sterzi, 2022, p. 14). Seus trabalhos são atravessados pela dinâmica vital. Essa dinâmica da vida deu base para que os seus primeiros trabalhos como romancista trouxessem situações, lugares ou personagens da vida real (Sterzi, 2022). Aquela afirmação de Menotti sobre Oswald ser um retratista das violências trágicas, em parte, tem a ver com o olhar do romancista para com a cidade de São Paulo.

Quando conheceu o artista Victor Brecheret, Oswald passava por dois lutos causados por duas perdas significativas: a de seu pai, em 1918; a outra, em 1919, de Maria de Lourdes Castro Dolzani, que aparece em *O perfeito cozinheiro das almas deste mundo* sob o apelido marcante de Miss Cyclone. Fora do mundo da ficção oswaldiana, ela era a sua amante real. Essa morte se deu em decorrência de um aborto clandestino mal sucedido (VIRAVA, 2022, 56). Oswald, homem formado pela sociedade patriarcal, sentiu ciúme de “Deisi”, outro nome dado por Oswald à Maria, após segui-la pela rua antes de vê-la entrar numa pensão de rapazes. Não rompeu o relacionamento, mas concordou em fazer o aborto quando ela lhe contara sobre a gravidez. Poucos dias após o procedimento, Deisi morre vítima de complicações após a extirpação do útero (Andrade, 1974). Oswald ficou arrasado por esta perda, como registra em seu livro-diário *Um homem sem profissão: memórias e confissões. Sob as ordens de mamãe*, publicado em 1954. Assim ele afirma: “Sinto-me só, perdido numa imensa noite de orfandade. A amada que me deu a vida partiu sem me dizer adeus” (Andrade, 1974, p. 137).

Essa relação entre Maria e Oswald aparece ficcionalizada em *A estrela do absinto*. São os personagens Alma e Jorge d’Alvelos que fundamentam o enredo do segundo volume d’*A trilogia do exílio*. No romance, ambos também são amantes. O personagem Jorge é um escultor que chega à São Paulo após uma temporada de estudos em Roma. Essa história é a biografia do artista Victor Brecheret. Essa criação de Jorge, que se confunde à biografia de Victor Brecheret, tem relação com o “cruzamento entre experiência pessoal e narrativa ficcional, traço marcante da literatura oswaldiana” (VIRAVA, 2022, p. 56) nestes seus primeiros livros.

Em certa medida, essa visão ficcional do real está relacionada à primeira fase intelectual de Oswald, cujas “noções de símbolo e de expressão” (VIRAVA, 2022, p. 57), eram divulgadas em muitos de seus escritos sobre arte, no período de 1917 a 1921. A cidade de São Paulo é o *background* dos três volumes d’*A trilogia do exílio* e tanto Oswald quanto Victor Brecheret estavam preocupados em como dar corpo às suas obras, ou em como expressar as suas subjetividades artísticas, em meio à cidade que cada vez mais se tornava maior, urbana, industrial e violenta (Virava, 2022). No texto *Metrópolis, vetores, roteiros e pindorama*, o

historiador Nicolau Sevcenko menciona que a relação entre São Paulo e Oswald é tão profunda que é quase impossível separar a sua obra ficcional da vida urbana e pessoal do romancista: “as vicissitudes históricas da capital paulista e as da vida do cidadão Oswald de Andrade foram de tal monta que assinalariam indelevelmente os destinos de ambos. Tornou-se virtualmente impossível compreender um sem buscar as referências no outro e vice-versa” (Sevcenko, 2021, p. 937).

Em um artigo de 1920, intitulado “Brecheret”, a qual também farei referência mais adiante, procurando alçar Victor Brecheret ao posto de grande artista da cidade de São Paulo, Oswald, ao lado de Menotti, buscava dar uma linha organizativa às ações que davam a Brecheret o papel de maior escultor daquele período, não só pela inovação artística, mas por ele ter surgido na cidade de São Paulo. Era o artista que, segundo eles, capturava a essência do que seria anos depois o movimento modernista, salvaguardando São Paulo como centro da vanguarda no país (Virava, 2022). O objetivo oswaldiano foi de dar a Brecheret a qualificação de um artista cuja expressão estava cheia de energia paulista, cuja matéria-prima era a tristeza, como observa-se nas seguintes sentenças de Oswald (2022, p. 79):

“Brecheret é o milagre triste de São Paulo, como a catedral gótica na ponta da serra nevoenta. (...) Brecheret é a escultura de São Paulo. (...) E da alma vaga, aí fixada, nasceu a cidade semiviva, ao sol de necrotério, com banhos raros de azul” (...) Assim Brecheret nasceu construtor da necrópole viva”.

Há nessas sentenças breves observações sobre as contradições, que fazem com que seja quase impossível de definir uma única visão sobre a São Paulo daquele período. Oswald a vê como uma cidade “conflituosa e contraditória” (Virava, 2022, p. 58), onde o trabalho de construtores convive com a morte, como o próprio romancista afirma (Andrade, 2022, p. 80): “entre as grandes casas como *stores* baixados, correm passadeiras de fumo em dias de enterro (...) Mas o paulista trabalha e constrói”. É nessa chave de compreensão que é possível entender a São Paulo de Oswald como uma cidade “semiviva”. Existe nessa construção imagética da São Paulo oswaldiana uma contradição entre viver e habitar. Isto é: um lugar onde o trabalhador que mora ou que chega na cidade,

como aquele que a constrói e que produz riqueza para ela, não sabe conviver no próprio lugar onde se estabeleceu para viver.

É possível afirmar que Oswald via nas obras de Victor Brecheret pessoas exploradas pelos “invisíveis poderes monstruosos”, numa cidade cuja terra fazia brotar titãs cuja moradia era um tipo de necrópole cheia de vida. O romancista via nas obras de Brecheret “a própria modernidade paulistana, com suas violências humanas e sobre-humanas” (Virava, 2022, p. 62). Assim, aos olhos de Oswald, segundo Thiago G. Virava (2022, p. 62):

Sob o mesmo sol de necrotério de uma São Paulo semiviva se movimentam os personagens do romance, imersos nos conflitos entre as expectativas e idealizações que se projetam em pessoas e relações, e uma realidade que se mostra ora violenta e destrutiva, ora apenas ordinária e banal. Mesmo assim, insistem em acreditar e perseguir seus ideais, como se de algum modo estivessem condenados a buscá-los e nunca os alcançar.

Oswald, escrevendo e mesclando a realidade e a ficção, levou às páginas d’A *trilogia do exílio* as discussões estéticas “suscitado pelas esculturas de Brecheret” (Virava, 2022, p. 72). A percepção do romancista sobre o tema fez com abrisse-lhe uma nova possibilidade de “dar formas a tragédias pessoais, tornando-as, de alguma maneira, um sofrimento partilhado coletivamente” (Virava, 2022, p. 74). Ele compreendeu por meio das obras silenciosas e frias de Brecheret, e também fez-nos entender por meio de sua literatura, que São Paulo é um local de tragédias “onde se processavam diariamente inúmeros dramas pessoais e coletivos, desde os tempos em que as sotainas jesuíticas começaram a circular pelo planalto de Piratininga” (Virava, 2022, p. 74). Excelente esse trecho sobre Brecheret e a violência.

Um elemento importante, como fator que conecta esse contexto da cidade, bem como a história de fundação de São Paulo, às obras do artista Brecheret é relação que Oswald de Andrade faz do artista com o padre José de Anchieta, considerado a figura histórica que, de forma mitológica, teria fundado São Paulo. O trabalhador paulista de Oswald é aquele que está em comum acordo com a fundação da cidade proposto por Anchieta. Assim afirma (Andrade, 2022, p. 59): “O paulista descende em reta da indiferença suicida de Anchieta”. Afinal, foi o padre espanhol que, na concepção de Oswald, foi um herói que corrige os espaços da cidade: “fundando o colégio e a cidade opôs ao irregular, ao maldito

descampado, onde o país novo parecera concertar reprovações do céu” (Andrade, 2022, p. 59). Foi dessa forma que a cidade nasceu: semiviva e “sob um sol de necrotério” (Andrade, 2022, p. 59). Os trabalhadores constroem a cidade, vivem nela, mas não veem os seus parques melancólicos, tamanha a distância e a indiferença a seus espaços. É partir dessa relação, segundo Thiago Gil Virava (2022), que Oswald traça o caminho de Brecheret com a cidade, como o artista que produziu seres sobre-humanos, que parecem nascer diretamente da terra, definindo-os como aqueles que combatem os “invisíveis poderes monstruosos” de uma cidade de “mazela-flor, doença-hino, hipocondria-epopeia (...) capaz de forjar titãs” (Andrade, 2022, p. 80). Todas essas contradições mostram como Oswald encarava a vida do trabalhador imerso numa cidade em plena expansão. Assim afirma Thiago G. Virava (2022, p. 60): “embate terreno com uma realidade que lhes exigia esforços titânicos”.

O fato é que São Paulo manteve-se como uma comunidade, um posto português, sem as perturbações modernas, tal qual a sua origem com a missão jesuíta cuja tarefa de converter de indígenas era um instrumento dos portugueses do período colonial até o século XIX. A finalidade de criar um posto de catequese durante a colonização, no que ficou conhecido como São Paulo, tinha como fundamento o objetivo de conquistar territórios e ter, ao mesmo tempo, certa segurança, visto que o rio Tietê assegurava o acesso à comunidade, à direção ao interior, que conectava-se a outro rio importante, o Paraná. Através desse posto era possível acessar o Sul e até o Paraguai. Para os jesuítas, não haveria um posto colonial melhor do que a localidade de São Paulo, pois era possível avançar com seu projeto em diversas regiões, do Sul ao Amazonas (Sevcenko, 2021). É sobre essa fundação e contexto histórico de São Paulo que Oswald volta os seus olhos como ficcionalista e observador dos acontecimentos econômicos e estéticos da cidade.

Sobre a relação Brecheret-Anchieta estabelecida por Oswald, é preciso observar que apesar de intencionalmente mostrar a relação histórica entre o artista e a cidade, ele não propõe qualquer tipo de visão crítica ao passado relacionado ao padre espanhol, visto que este último fora um dos homens da história a contar a versão oficial (dos vencedores) ou de ter justificado o massacre de pessoas

indígenas promovida por bandeirantes, como é o caso de Mem de Sá. Existe aí uma relação estabelecida entre o mito e a política bastante revelador em relação à visão de Oswald sobre a São Paulo que se modernizava. O documento *De Gestis Mendi de Saa (Os feitos de Mem de Sá)*, uma epopeia escrita no período colonial, todo em latim, onde Mem de Sá é uma versão de Jesus Cristo. Aos olhos de Anchieta, Sá fora um herói “libertário, como um enviado de Deus na Terra”, e os indígenas mantinham uma “ligação com o demônio”, que necessitava de uma libertação (Ginzburg, 2012, p. 39).

É muito relevante essa comparação feita por Oswald, pois mostra como o escritor enxergava essa cidade como um lugar violento. Também demonstra o olhar de Oswald para a história, para o passado colonial da cidade, mesmo que de forma acrítica. É o que se pode observar no texto considerado a primeira grande ofensiva do escritor nos jornais, o “Reforma literária”, publicado no *Jornal do Commercio*, em 19 de maio de 1921. Ele afirma que em São Paulo havia “um movimento espontâneo na direção de nova mentalidade cidadina e racial” (Andrade, 2022, p. 87), que se confrontava com os escritores consagrados pela herança cultural da escrita colonial. Essa escrita colonial a que Oswald se refere é herdada de Santa Rita Durão, poeta tardio do arcadismo, de tradição religiosa agostiniana e autor do épico *Caramuru*. Portanto, em sua percepção, a nova geração de poetas e prosadores, renovadores da literatura, havia iniciado um conflito com as ideias passadistas (Andrade, 2022).

No mesmo texto de Oswald mencionado acima, aparece uma questão importante: a racial. De forma equivocada, Oswald mostra outra contradição de pensamento, como veremos. Ele iguala o fator racial da cidade à própria identidade paulista. Compara o paulista, enquanto raça, à questão futurista, que buscava desenvolver uma cidade atrasada – isto é, a cidade de São Paulo como centro de um país ainda arcaico. De modo bastante problemático, Oswald esconde também a origem indígena do povo paulista, ao afirmar a pluralidade racial em São Paulo – pluralidade essa que se deu pela imigração, “sobrepondo-se à questão escravista” (Andrade, 2022, p. 26). Assim, ele afirma (Andrade, 2022, p. 88):

A questão racial entre nós é uma questão paulista. O resto do país, se continuar conosco, mover-se-á, como o corpo que obedece, empós do nosso caminho, da nossa ação, da nossa vontade.

E a questão paulista é uma questão futurista. Nunca nenhuma aglomeração humana esteve tão fatalizada a futurismos de atividade, de indústria, de história e de arte como a aglomeração paulista. Que somos nós, forçadamente, iniludivelmente, senão futuristas – povo de mil origens, arribado em mil barcos, com desastres e ânsias?

Ele continua ao afirmar que era preciso fixar as raízes de São Paulo, mas sem mencionar a relação com o passado escravista. Aprofunda em afirmações problemáticas quando afirma que as crianças não deveriam ser perturbadas nas escolas sobre a história contada da libertação de escravizados pretos, pois elas mesmos sabiam que seus pais não vinham somente das fazendas de “matos e eitos, mas a imigração dolorosa e a lenta conquista de um solo aberto a todas as devassas laboriosas” (Andrade, 2022, p. 89). Assim, ele faz referência aos sobrenomes cujas origens são de diversas culturas e países, ao questionar que tipo de origens pertence os antepassados paulistas: “Quem vigorará para a pesquisa: os Silveira, os Choueri, os Pampini, os Delcourt, os Brown, os Fusijama?” (Andrade, 2022, p. 89). A pesquisadora Gênese Andrade observa (2022, p. 26) da seguinte forma as afirmações problemáticas de Oswald de Andrade:

Há afirmações abomináveis nesse sentido – “os cativeiros idos”, como se o escravismo fosse algo distante, passados pouco mais de trinta anos da Abolição, quando fica cada vez mais evidente que sua presença ainda é muito forte na sociedade brasileira, mesmo decorridos hoje quase 150 anos –, principalmente se forem considerados fora de contexto.

São Paulo ainda não havia entrado no rumo do telégrafo sem fios, do aeroplano, da estrada empedrada de automóveis” (2022, p. 88). Por isso, era preciso superar as eternas inspirações, com as figuras de Frei Caneca e Tiradentes, e deixar no passado certo saudosismo da guerra violenta do Paraguai, que supostamente permitiu à cidade existir com legado histórico (Andrade, 2022, p. 88).

Nos artigos e os ensaios publicados em jornais e revistas (literárias e de arte) entre 1920 e 1921 – que adiante também falarei mais –, o escritor paulista apresenta essa São Paulo particular, onde “vincula as esculturas de Brecheret” (Virava, 2022, p. 60) à narrativa histórica da cidade. No texto “Menotti Del Picchia. O almoço de ontem no Trianon. O que disse Oswaldo de Andrade”, publicado em janeiro de 1921, no jornal *Correio Paulistano*, como diz o título,

trata-se de um discurso do escritor, pronunciado num enorme banquete de lançamento do poema *As máscaras*, de Menotti Del Picchia. A convite, alguns modernos, “um restrito bando de formalistas negados e negadores (...) da cidade tumultuária”, compareceram ao evento (Andrade, 2022, p. 83). Por ocasião do festejo, foi entregue a Del Picchia uma máscara, escultura feita por Victor Brecheret,.

No discurso, Oswald afirma (2022, p. 84) que São Paulo, naquele momento, era um centro gravitacional do “pensamento e de ação”, pois desenvolvia-se econômica e socialmente. Tratava-se assim de uma das “Canaãs futuras” (Andrade, 2022, p.85) pós conquista europeia. Tece, portanto, elogios à modernização, ao mesmo tempo em que precisava atualizar-se em termos culturais, num estado de desenvolvimento, por igual, econômico-cultural. Observando a partir das ruas composta por prédios ao estilo americano e repleta de fábricas, Oswald comenta (2022, p. 85) que habita em São Paulo, com “gargantas confusas” entre os “seus desdobramentos infindáveis de bairros nascentes, na ambição improvisada das suas feiras e na vitória dos seus mercados (...) uma desconhecida harmonia de violências humanas, de ascensões e desastres, de lutas, ódios e amores” (Andrade, 2022, p. 85). Nesse estágio de desenvolvimento e sofrimento, em que a cidade “impõe pasmosos problemas humanos” (Andrade, 2022, p. 85), precisava de escritores (poetas e romancistas) que percebessem e falassem com e partir dessas mudanças, que agitam “no seu tumulto discreto (...) as profundas revoluções criadoras de imortalidades” (Andrade, 2022, p. 85).

No artigo “O meu poeta futurista”, publicado no *Jornal do Commercio*, em maio de 1921, e dedicado aos poemas de Mário de Andrade, Oswald cita as transformações de São Paulo quando afirma (2022, p. 93): “São Paulo ferve de arte boa e nova e que alarma soado nas barracas da decadente feira vaidosa e provinciana”. O romancista estava observando o surgimento da arte moderna, enquanto a cidade se transformava rapidamente em uma metrópole dinâmica. Não havia mais possibilidade dessa cidade em processo de modernização ter “santinhos em corridas de literatura colegial” (Andrade, 2022, p. 92). Nesta cidade vemos “o espetáculo de febre nas horas de marcha”, onde sob a luz elétrica “os

ateliers, as oficinas, as lojas mandam (e) a população heterogênea e violenta” encaminham-se “para os refúgios dos grandes bairros comovidos” (Andrade, 2022, p. 92). Aquelas transformações na cidade, faziam com que a metrópole mudasse a sua própria face, absorvendo todo tipo de pessoa com pensamentos diversos, pessoas com “outras ideias, escuta outros carrilhões, procura novos ritmos, perscruta e requer horizontes e futuros”, não replicando as ideias do passado, que Oswald chamou de “cultos vencidos” (Andrade, 2022, p. 92). A mentalidade da juventude, que crescia nessa cidade, reclamava uma forma de arte, segundo Oswald (2022, p. 92): “pelos cem poros ativos de sua sensibilidade apurada (...) à altura da sua efusiva aspiração vital e de compasso com o senso profundo da sua responsabilidade americana”.

2.3 O jornal como *front* da arte moderna no Brasil

É preciso observar que os primeiros contatos realizados entre os artistas modernos, que levavam ideias de arte e de literatura modernas ao público, fosse de público geral ou específico, foram através dos jornais e revistas, cujas redações receberam muitos artigos, notas e ensaios de modernistas. Os espaços de arte, ou as casas de artistas e intelectuais da época também foram palcos de encontro de ideias, ou mesmo de produção de textos. Os projetos e as intenções do movimento modernista, que se consolidariam a partir de 1922, surgiram da relação que estabeleceram nesses espaços textuais ou abrigos, fundamentais para a amizade entre os moderníssimos (Andrade, 2022, p. 15).

Nos anos vinte do século passado, as publicações jornalísticas ou de revistas alimentavam o circuito de informação sobre as ocorrências da vida urbana. A população estava presente em matérias ou crônicas de jornalistas. Fosse como objeto, fosse como leitora das matérias, a população era atingida por aquilo que os jornais publicavam, o que, por sua vez, formava a opinião pública. Em meio às publicações jornalísticas era possível encontrar “dados e fatos relativos à modernização desigual da cidade, bem como emitiam críticas, comentários, polêmicas e controvérsias alimentadas por defensores ou detratores do modernismo (Nakano, 2022, p. 27).

Entre os muitos textos de Oswald de Andrade escritos antes da Semana de 22, há aqueles publicados antes de 1917, na revista *O Pirralho* — fundada por Oswald de Andrade, Juó Bananére, Voltolino e Alexandre Marcondes Machado (ANDRADE, 2013, p.115). A partir de 1918 ele deu início à defesa da arte moderna no Brasil, bem como começou a dar o tom de combate às questões artísticas e que prepararam o país para a Semana de 22 e seus escritos da década de 1920.

O que me traz a esse cenário antecedente ao desenvolvimento do modernismo brasileiro é, em específico, a movimentação de Oswald de Andrade como um articulista político para a produção de arte moderna no Brasil. Esta movimentação se deu em diversos artigos de jornais e revistas paulistas. Esse período de defesa à arte moderna começou, lembra-nos a pesquisadora Gênese de Andrade (2022, p. 11), no ano de “abertura do concurso para o monumento comemorativo do Centenário da Independência política”, em 1917 (ANDRADE, 2022, p. 11). Cabe ressaltar que, no mesmo ano, Oswald já era jornalista e havia se aproximado dos “donos do jornalismo”. Isto porque o espaço jornalístico era considerado uma instituição cultural de muita relevância no país naquele período (BRITO, 1978, p. 31).

Entre os primeiros textos em favor da estética moderna realizada no Brasil, está a publicação do *Jornal do Commercio*, de 30 de setembro de 1917, intitulada “Notas de Arte”. Trata-se de uma nota sobre a exposição do artista Helios Seelinger — um dos personagens presentes na descoberta de Victor Brecheret, como veremos adiante —, realizada na Libero Badaró, rua de muitas exposições importantes em São Paulo. O artista nascido no Rio de Janeiro expôs trinta trabalhos cujas características são exaltadas pelo poeta, chamando-a de “brusca revolução em nossa arte” (ANDRADE, 1917, p. 07). O pesquisador Thiago Gil Virava chama a atenção (2022, p. 68-69) para o fato desta nota ser um dos primeiros textos sobre a modernidade da pintura no Brasil escrita por Oswald de Andrade. Contudo, essa forma de arte ainda era compreendida pelo poeta como uma expressão cuja finalidade fosse fixar as imagens da mente criativa do artista “povoada de centauros, sereias e caravelas, em ‘aparições de pesadelo ou rápidos

êxtases””. Neste sentido, a corrente que Oswald de Andrade entendia como moderna em 1917, no campo da pintura, era a simbolista (VIRAVA, 2022, p. 69).

Para Oswald, Seelinger apresentou ao Brasil força e originalidade justamente por não reproduzir a forma pictórica da tradição brasileira. Seus desenhos foram considerados modernos porque traziam ao cenário brasileiro imagens que faziam vibrar sentimentos internos, aquilo que escapava aos nossos olhos, fixada à tela (VIRAVA, 2022, p. 69). Assim, incorporou os elementos da subjetividade, cuja a estranheza era característica fundamental do simbolismo. Essa força e estranheza causava ao espectador algum tipo de repulsa. Isso deu ao Seelinger, segundo Oswald, o status de artista brasileiro das correntes estéticas da pintura europeia (ANDRADE, 1917, p. 07).

Outra importante nota de jornal escrita por ele, em 1918, foi sobre a “Exposição de Pintura Moderna”, de Anita Malfatti. Também um texto de defesa da arte moderna no Brasil. Contudo, deve-se observar que, diferente da nota sobre a exposição de Seelinger, Oswald faz uma breve primeira reflexão sobre a estética e a produção de pintura moderna no cenário brasileiro, cujo conservadorismo estético dominava. Anos antes, o poeta havia escrito um artigo importante sobre a pintura no Brasil, a saber, *Em prol de uma pintura nacional*, publicado na revista *O Pirralho*, número 168, em janeiro de 1915, cujo o objetivo foi um elogio ao acadêmico da pintura, Almeida Júnior, cuja escola artística, anos mais tarde, seria alvo de críticas do próprio poeta. Segundo Oswald (1915), as obras de Almeida Júnior, por terem sido precursoras na representação de imagens da vida no Brasil, era um modelo a ser adotado pelos jovens artistas que viviam de bolsas no exterior. Sugeriu, inclusive, que a solução para a pintura nacional fora resolvida com Almeida Júnior, caracterizando-o como uma referência de nossa cultura. A questão fundamental deste artigo era o fato de que, ao voltarem da Europa, particularmente de Paris, os jovens bolsistas influenciados pela “arte de lá, pelo meio de lá, pela vida de lá, pela paisagem de lá” (ANDRADE, 1915), perdia o senso de nossa própria condição social e cultural.

A polêmica ocasionada pela exposição dos trabalhos de Malfatti foi o momento propício para que o grupo de jovens modernos se juntassem. Esse momento de aglutinação de artistas acabou por trazer as principais características

do modernismo, já nesta primeira fase. A saber, a produção de um fazer artístico novo no ambiente brasileiro, que casasse com a época em que São Paulo vivia. Qualquer que fosse a modernização, era preciso reformar a cultura e o fazer artístico do país. Essa reivindicação tinha como fundamento a ideia de que a cultura precisava “acompanhar o progresso geral do Brasil, especialmente de São Paulo” (Jardim, 2016, p. 44). Isso significa dizer que a ideia de modernização é a atualização da cultura e das artes no país, produzida pela cidade com a maior expansão e explosão demográfica do período.

Outra questão elementar desse momento foi o de movimentar debates contra o passadismo (fosse na literatura, fosse na pintura). Para isso, foi preciso debater de forma conflituosa com os escritores e os artistas considerados pelo grupo como passadistas. Esse termo está alinhado à ideia de combater escritores e artistas cujas obras não estivessem alinhadas ao ideal de progresso cultural e socioeconômico de São Paulo. Isto é: aqueles que não eram considerados modernos por obedecerem aos regimentos de arte tradicionais no país. Assim, observa-se que a atualização do pensar e do fazer artístico, bem como o combate aos passadistas “seriam garantidos pela absorção das novas linguagens artísticas europeias” (Jardim, 2016, p. 44). É daí que surge a convocação das vanguardas europeias ao debate no Brasil, criando pontes com os países para que se mantivesse contato permanente com os que produziam as vanguardas na Europa (Jardim, 2016). O maior contato dos jovens moderníssimos foi com Paris (vide as viagens de Tarsiwald²).

A exposição de Anita Malfatti, realizada em um salão localizado na Rua Líbero Badaró, número 111, inaugurada no dia 12 de dezembro de 1917 (BRITO, 1978, p. 48), demonstrava um novo caráter na pintura brasileira: expressionista e cubista. Se, por um lado, rememora Thiago Gil Virava (2022, p. 69), as influências de Seelinger vinham de simbolistas, como do alemão Franz Von Stuck e do suíço Arnold Böcklin, dado o seu período de estudo na Alemanha; por outro, a formação de Malfatti, lembra-nos Mário da Silva Brito (1978, p. 40-46), deu-se também na Alemanha, bem como em Nova Iorque, aonde tivera contato com os grandes nomes do pós-impressionismo (em Berlim), bem como da arte moderna

² Apelido dado ao casal Tarsila do Amaral e Oswald de Andrade.

(nos Estados Unidos). Assim, pode-se afirmar que foi a exposição de Anita Malfatti que abriu margem para a primeira investida de Oswald, mesmo tímida, no campo estético brasileiro da época.

Oswald, já aspirante a romancista, após passar pela exposição — como outras personalidades que se tornariam anos depois modernistas como foi o caso de Tarsila do Amaral que ficara maravilhada ao ver os quadros “atrevidos e rústicos” (BRITO, 1978, p. 50) de Malfatti —, compreendia nos trabalhos apresentados na exposição a dinâmica da pintura expressionista e cubista, provavelmente, por conta de suas viagens ao exterior. Percebeu a força de cada pincelada e a aplicação de cores. Aproveitou o fato de trabalhar como jornalista no *Jornal do Commercio* para escrever a sua defesa em relação aos trabalhos da artista.

Cabe ressaltar que, nesse período, ao grupo de modernos, qualquer traço da modernidade que as vanguardas trouxessem à literatura e à pintura brasileira já bastava. Fosse o movimento futurista, ou um movimento novo para modernizar a cultura do país, qualquer uma arte de vanguarda bastava como munição para a contra-ofensiva ao passadismo. Oswald de Andrade não estava interessado em defender somente um ou outro movimento de vanguarda, como já aparece em sua defesa à arte de Anita Malfatti, cuja a característica artística abrangia uma forma ampla de influência das artes modernas (Jardim, 2016).

Apesar de chamar de “nota” a sua breve reflexão intitulada *A exposição Anita Malfatti*, Oswald apresenta os elementos estéticos que caracterizam as pinturas da artista, compreendendo-os como expressões de fenômenos sociais da modernidade. Sobre as obras, afirmou (ANDRADE, 2014): “impressionante e perturbadora, na evocação trágica e grandiosa da terra brasileira”. Afirmação muito próxima a de um colunista da revista *Vida Moderna* que, em dezembro de 1917, observou (BRITO, 1978, p. 51): “manchando as paisagens a largas pinceladas violentas [...] Choca, por isso, às vezes, o observador, — pouco afeito àquele gênero de pintura”.

Além de elogios aos trabalhos da artista, considerados por ele modernos, ao mostrar a concepção estética presente nas obras de Malfatti, Oswald destila seu

primeiro ataque contra a concepção de arte em voga à época no Brasil. Vale ressaltar que, apesar de ter havido outras vozes como as Mário de Andrade e Di Cavalcanti a favor de Malfatti, essa nota foi a única, entre os modernos, a ser escrita no período em defesa não só da exposição, como também da artista. Assim, Oswald observa (2014):

Era natural que elas surgissem no acanhamento da nossa vida artística. A impressão inicial que produzem os seus quadros é de originalidade e de diferente visão. As suas telas chocam o preconceito fotográfico que geralmente se leva no espírito para as nossas exposições de pintura. A sua arte é a negação da cópia, a ojeriza da oleografia [...]
Diante disso, surgem descontraídos comentários e críticas exacerbadas. No entanto, um pouco de reflexão desfaria, sem dúvida, as mais severas atitudes. Na arte, a realidade na ilusão é o que todos procuram. E os naturalistas mais perfeitos são os que melhor conseguem iludir. Anita Malfatti é um temperamento nervoso e uma intelectualidade apurada, a serviço de seu século. A ilusão que ela constrói é particularmente comovida, é individual e forte e carrega consigo as próprias virtudes e os próprios defeitos da artista.

A questão fundamental dos trechos acima é que se tratam, além de elogios e ode ao moderno, de uma resposta às críticas do consagrado escritor e crítico literário daquele período, Monteiro Lobato. Assim, ao responder Lobato, Oswald acaba por fazer um pequeno antagonismo à visão tradicional de arte que reverberava naquele período. Lobato, assim como alguns outros críticos de arte da época, eram avessos à inovação, porque entendiam o campo artístico pela luneta acadêmica e tradicionalista (BRITO, 1978, p. 57). É o que afirma o artista Sergio Milliet (1978, p. 57):

A hostilidade de Lobato ao moderno é por seu lado uma manifestação de despeito que se evidenciará principalmente na sua crítica de arte baseada na concepção primária de uma pintura fotográfica, de uma escultura naturalística, o que se origina por certo da ingênua convicção num progresso contínuo, na superioridade de nossa civilização ocidental.

Semanas antes, Lobato havia publicado um texto intitulado *A propósito da Exposição de Anita Malfatti*, conhecido popularmente como *Paranoia ou mistificação?*, no jornal *O Estado de São Paulo*, em 20 de dezembro de 1917, poucos dias após a inauguração da exposição de Malfatti. Nele, atacava-se profundamente, além da proposta formal dos 53 trabalhos apresentados pela artista, também o avanço da arte moderna no meio artístico brasileiro, cujas influências foram identificadas por ele como futurista, cubista — a quem o escritor de *Urupês* chamou de mistificadora (BRITO, 1978, p. 55) —, e impressionista. Ele as qualificava como “ramos da arte caricatural” (BRITO, 1978, p. 53). Incluiu-se entrelinhas uma crítica a Oswald de Andrade, principalmente pela postura do

poeta em defender a arte e a literatura (principalmente a poesia) moderna, como mostra o trecho do artigo de Lobato (1978, p. 54): “A arte moderna, eis o escudo, a suprema justificação. Na poesia também surgem, às vezes, furúnculos desta ordem, provenientes da cegueira nata de certos poetas elegantes, apesar de gordos, e a justificativa é sempre a mesma: arte moderna”.

No que concerne ao debate acalorado entre Oswald e Lobato, cabe ressaltar que, para a época, os argumentos que aparecem na nota jornalística de Monteiro foram considerados, entre os intelectuais forjados sob a educação estética daquele momento histórico, “bem razoáveis” (Jardim, 2016, p. 47). Para o público que fora à exposição não era diferente. Mesmo que cultas, a aristocracia e a pequena-burguesia também estavam acostumadas somente a irem às exposições de pinturas acadêmicas, público com o “preconceito fotográfico” (Jardim, 2016, p. 47).

Oswald retoma a questão do olhar fotográfico da arte de caráter naturalista, no texto “Questões de Arte”, publicado no *Jornal do Commercio*, em 25 de julho de 1921. Segundo o escritor Paulista (2022, p. 121): “Arte não é fotografia, nunca foi fotografia! Arte é expressão, é símbolo comovido”.

Apesar do texto ofensivo de Lobato ter sido capaz de desmobilizar a força artística de Malfatti por alguns anos, ele trouxe para perto da artista nomes que formariam, poucos anos depois, o grupo que organizaria e participaria da Semana de Arte Moderna de 1922. Assim, ela aglutinou jovens como Oswald de Andrade, Di Cavalcanti — que foi quem a convenceu de expor as telas que, por vergonha de serem hostilizadas pela crítica e pelo público, havia escondido-as —, Guilherme de Almeida, Mário de Andrade, George Przyrembel, entre outros futuros modernistas. Todos estes haviam considerado a exposição de Anita Malfatti a primeira etapa histórica da arte moderna cumprida no Brasil (BRITO, 1978, p. 60). Isto é, foi uma primeira brisa de renovação na produção artística brasileira.

Sem a intenção objetiva de consagrar Malfatti, o texto de Monteiro Lobato deu, ao mesmo tempo, força aos jovens de espírito renovador, e possibilitou abrir a consciência dos mesmos para os acontecimentos do mundo da arte no Brasil. Assim, insurgira-se contra os mestres tradicionalistas e conservadores teóricos da arte um grupo moderníssimo (BRITO, 1978, p. 60). É nesse contexto que aparece

a “nota” jornalística de Oswald de Andrade, escrita no último dia da exposição, publicada um dia após ao seu encerramento, 11 de janeiro de 1918 (ANDRADE, 2022, p. 13).

Como um articulista arguto que conhecia a situação estética e a novidade que chegava ao país, em sua defesa sobre os trabalhos de Malfatti, escrita, como mencionei, em nota jornalística, Oswald produziu uma primeira manifestação contra o academicismo nas artes plásticas. Assim, o primeiro alvo passadista de Oswald foi Monteiro Lobato. Nessa nota breve, o Oswald vanguardista procurou trazer ao debate a atualização da linguagem, o que as pinceladas de Anita traziam em seus quadros, um tipo de pincelada carregada de cores e distorções da realidade, uma forma rejeitada pela visão tradicional da arte no Brasil. Algo que Oswald denunciava em sua nota — já que rejeitava a ideia de arte como forma de representação pura e simples da realidade —, como a visão legítima dos “cânones estreitos da estética naturalista do implacável crítico Lobato” (Jardim, 2016, p.47).

Veremos a seguir como Oswald se debruçou sobre a obra de Victor Brecheret, e como a sua descoberta colaborou no desenvolvimento de reflexões mais profundas e intensas em torno da arte moderna, e que constituiu a nova arte produzida no Brasil, alinhando-se à política e à economia da época.

Em janeiro de 1920, isto é, dois anos após conhecer os trabalhos modernos de Anita Malfatti, Oswald defronta-se com as esculturas do iconoclasta Victor Brecheret. Descobriu-o instalado dentro de uma sala de um prédio em acabamento (Andrade, 2022, p. 13). Pouco tempo após retornar da Itália para o Brasil, Victor Brecheret, que havia estudado em Roma, ainda um artista não conhecido em nossas terras naquele momento, e sem ter um atelier próprio para esculpir, em conversa com o arquiteto e amigo Ramos de Azevedo, recebe o conselho dele para esculpir suas obras dentro do Palácio das Indústrias, espaço ainda em construção, mas que acabou se tornando uma vitrina para Brecheret (Brito, 1978, p. 106). Foi nesse prédio inacabado que Oswald de Andrade o conheceu. Assim, Mário da Silva Brito, inserindo uma parte do depoimento do poeta vanguardista, escreve (1978, p. 107) sobre esse encontro:

[...] visitando a exposição de “maquetes” para o monumento da Independência, instalada no saguão principal do edifício, um grupo de pessoas é informado pelo porteiro de que “lá em cima anda um escultor trabalhando, um tipo esquisitão, de pouca prosa e que faz umas estátuas enormes e estranhas”. “Resolvemos subir para arrelhar o excêntrico artista (...) E o que vimos foi um deslumbramento para nós, pois estávamos diante de escultor original e poderoso.

O grupo em questão era composto por, além de Oswald, o pintor Hélios Seelinger, Menotti del Picchia e Di Cavalcanti (1978). Picchia não estava entre aqueles que se juntaram em torno da Malfatti. Ele se juntou ao grupo de modernos no ano de 1920. Picchia e Andrade escreveram textos sobre a arte de Brecheret. Contudo, darei foco aos textos de Oswald, principalmente, aos inéditos reunidos, ou não, em livros. O primeiro texto do poeta paulista sobre o escultor intitula-se *Victor Brecheret*, publicado em fevereiro de 1920, na *Revista do Brasil*. Reproduzo aqui uma parte deste texto (ANDRADE, 1920, p. 169):

Paremos juntos, e juntos admiremos tão soberba manifestação da grande arte. Admiremos sem reserva, que isso é arte de verdade, da boa, da grande, do que põe o espectador sério e, se é sensível, comovido [...] os característicos essenciais destas (grandes obras) — a vida, o movimento, a elegância da linha, a força da concepção e, sobretudo, esse misterioso *quid* que é a alma perturbadora das verdadeiras obras d’arte — é este o nome do novo escultor, paulista de nascimento [...] Honesto, fisicamente sólido, moralmente emperrado na convicção de que o artista moderno não pode ser um mero “ecletisador” de formas revelhas e há de criar arrancando-se à tirania do autoritarismo clássico, Brecheret apresenta-se-nos como a mais séria manifestação de gênio escultor surgida entre nós.

No texto acima, inserido na parte “Resenha do mês” da mencionada revista, Oswald apresenta o seu parecer sobre duas esculturas de Brecheret, a saber, “O Despertar” e “Eva”. Nele caracteriza-se, portanto, a invenção moderna de suas esculturas. Outro elemento que o poeta ressalta em suas reflexões sobre o escultor: o artista e o desenvolvimento da cidade de São Paulo, como pode ser observado em seu texto seguinte, intitulado *Brecheret*, pouco conhecido, publicado no livro *Oswald de Andrade: arte do Centenário e outros escritos*. À época, esse texto foi publicado na revista *A Rajada: Revista Quinzenal de Crítica, Artes e Letras*, em abril, também de 1920 (Andrade, 2022, p. 14). Nele, o poeta continuou a pavimentar a visão e a imaginação pública sobre o escultor, bem como a relação de sua produção artística com a cidade de São Paulo que, naquele momento, passava por um intenso crescimento urbano e arquitetônico. Assim afirma (Andrade, 2022, p. 79):

Brecheret é o milagre triste de São Paulo, como a catedral gótica na ponta de serra nevoenta. (...) é a alma enrolada de músculos no desamparo da neblina, é a crispação da íntima lareira nas regiões polares, tudo subindo, tudo se afirmando e gritando a saudade muda de terras candentes. Brecheret é a escultura de São Paulo. (...) Assim, Brecheret nasceu construtor de necrópole viva.

As suas figuras, tirantes a que adotou um velho amigo, o céu de Roma, são sobre-humanas ao inverso, parecendo crescer da terra para final debate com invisíveis poderes monstruosos. (...) Entender Brecheret, o Brecheret arquetônico da *Piedade*, onde Cristo e Virgem se entrelaçam, carne na carne, para o drama definitivo *post crucelem* ficar em estilo bronze, o Brecheret do *Projeto de Fonte* que permanece ignorado e genial no entulho do Palácio das Indústrias, é entender-se São Paulo e perdoar-se São Paulo.

No terceiro texto sobre artista escultor, publicado na revista *Papel e Tinta*, em junho do mesmo ano, também intitulado *Victor Brecheret*, Oswald assina-o com o pseudônimo Ivan. Para ele (1978, p 109), Brecheret não invoca somente o que há de mais moderno, mas uma ideia que inspira a criação através da retomada do passado para alinhá-la ao que havia de moderno naquele período. Assim, Brecheret faz com seus trabalhos, apoiados em concepções, consideradas por Oswald, “ancestrais” ou “sadia inocência dos primitivos” (Brito, 1978, p. 109), estivessem alinhadas com o futuro da arte no Brasil. É por esse motivo que o escultor foi inserido por Oswald na “ronda de inovadores” modernos, formado por nomes como Mestrovic, Metzner, Bourdelle, entre outros citados pelo poeta (Brito, 1978, p. 109). Toda essa conjunção entre elementos do passado e da modernidade podem ser observadas num dos principais monumentos do país, constituído pelo projeto que, anos mais tarde, ficaria conhecido como o *Monumento às Bandeiras*.

Gênese de Andrade observa (2013, p. 118) que Oswald defendeu a modernidade de Brecheret, assim como na nota jornalística endereçada à exposição de Malfatti. Nesses textos, há um reforço intenso às características que, em pouco tempo, formariam as pautas da plataforma modernista. Entre as pautas encontram-se a “negação da cópia dos modelos europeus e a defesa da arte não realista, a valorização do aspecto inovador e do elemento nacional [...] apontando o trabalho original dos artistas brasileiros na releitura das vanguardas europeias”.

Oswald escrevia os seus textos sobre Brecheret no momento em que São Paulo preparava-se para festejos, assim como o restante do país, em comemoração ao Centenário da Independência política. As maquetes expostas para que se escolhesse um monumento que representaria oficialmente essa comemoração, o

Monumento à Independência do Brasil, já haviam sido julgadas. Contudo, o então presidente do Estado, Washington Luís, um estadista culto, propôs que se erguesse, também em São Paulo, um monumento para homenagear os feitos, considerados heroicos, dos bandeirantes (Brito, 1978, p. 117). A proposta alinhava o interesse de São Paulo às festas do Centenário. Assim, Mário da Silva Brito afirma (1978, p. 118):

Seria essa uma grande contribuição paulista aos festejos das gerações atuais aos seus maiores construtores do São Paulo moderno. O episódio histórico da separação definitiva de Portugal, ocorrido nas terras de Piratininga, ficaria ligado, indelevelmente, à façanha dos rudes desbravadores do sertão. Seria a presença de S. Paulo no Centenário.

Com a função de “executar e erigir o monumento” (Brito, 1978, p. 118), Oswald de Andrade, Di Cavalcanti e Menotti Del Picchia, incentivam Victor Brecheret a apresentar um projeto, após descobrirem, entusiasmados, o escultor. Assim, com a maquete produzida pelo próprio Brecheret, uma comissão foi montada. Faziam parte dessa comissão: Oswald de Andrade, Monteiro Lobato — que, diferentemente dos ataques aos trabalhos de Anita Malfatti, havia amado as obras de Brecheret, sendo um de seus principais defensores —, e Menotti del Picchia. A maquete fora apresentada em 28 de julho daquele ano, no endereço onde ficava a Casa Byington (Brito, 1978, p. 118).

Pode-se depreender disso que as mobilizações textuais de Oswald de Andrade, fosse em torno do escultor ou de outras questões pertinentes ao mundo arte, tinham como objetivo configurar a arte moderna no imaginário público, nesse caso, fortaleceu a imagem de Brecheret, o que ajudou a fortalecer a campanha feita pelo grupo moderníssimo para que o artista “construísse um monumento aos bandeirantes” (Andrade, 2022, p. 14). A proposta foi levada ao então presidente Washington Luís, o que tornaria mais do que uma contribuição de São Paulo à comemoração do Centenário da Independência, mas o triunfo do próprio grupo moderno no debate público, que se preparava para serem o farol da renovação do cenário artístico brasileiro. Menotti del Picchia menciona o fato de que inserir Brecheret na instância da produção de arte era, para o grupo moderníssimo, “impor a arte nova, vitoriosa em todo o mundo civilizado” (Brito, 1978, p.116).

É preciso observar que a movimentação de Oswald de Andrade, bem como do grupo moderníssimo, foi se cultivando através de duas formas artísticas, consideradas as que deram origem ao modernismo no Brasil, a saber: a pintura, com Anita Malfatti, como a primeira etapa de produção moderna, e a escultura com Victor Brecheret, como segunda etapa. O peso da descoberta de Brecheret definiu o que viriam a ser as propostas dos jovens modernistas. Se, por um lado, Malfatti havia alcançado seu status pela via dolorosa do confronto com *establishment* estético, Brecheret contou com os elogios não somente do grupo dos jovens modernos, mas também por parte dos críticos de arte conservadores. Assim, o escultor tornou-se um símbolo do primeiro triunfo do espírito modernista por vir (Brito, 1978, p. 115).

Para a pesquisadora Gênese de Andrade (2013, p. 121), a proposta do grupo dos moderníssimos para a realização da Semana de Arte moderna, deu-se no momento em que o país preparava-se para a realização dos festejos do Centenário da Independência política, isto é, 1920. Um texto fundamental para compreender a articulação do poeta vanguardista, e que demonstra que ela não havia se dado sem objetivo, é o *Arte do Centenário*, publicado no *Jornal do Commercio*, no dia 16 de maio, isto é, um mês antes de lançar, na revista *Papel e Tinta*, o seu terceiro artigo sobre Brecheret. Trata-se de um documento que mostra a tentativa de Oswald de Andrade de inserir a arte moderna no debate público e, com isto, intervir na produção de arte no *Centenário* através de questionamentos. Assim Oswald afirma (Andrade, 2022, p. 81):

Considera-se um povo pela sua cultura; é a expressão máxima de raça e de momento a obra de arte que resiste ao tempo [...] São Paulo, a melhor fatia racial a expor na vitrine do Centenário, tem a decidir o que dará em matéria de arte à curiosidade estrangeira acordada pelas fanfarras da bem-intencionada réclame destes dias de preparativos [...] São Paulo com a gigantesca engrenagem do seu trabalho, do seu trabalho de agricultores e de obreiros, já pode manter com honra esse objeto de luxo? [...] Infelizmente, porém, a verdade é tristíssima [...] Exposições, edições... mas, senhores, é isso que vamos apresentar como expressão de cem anos de independência! Mas independência não é somente independência política, é acima de tudo independência mental e independência moral.

A arte que se apresentaria no Centenário não seria nova. Expressou, assim, a sua preocupação e total pessimismo em relação ao que havia de produção artística no país naquele período. Aos “senhores da *camelote*”, o poeta advertiu que a cultura e a arte verdadeiras sempre vencem ao final. A partir disso, preparou

o grupo para o que viria em 1922, anunciando que um “pugilo pequeno, mas forte prepara-se para fazer valer o nosso Centenário” (Andrade, 2022, p. 82). O pugilo ao qual Oswald faz referência pode ser compreendido de duas formas. A primeira é a de subversão irônica presente no texto de Monteiro Lobato, que escreve em sua crítica à Malfatti, o seguinte (Brito, 1978, p. 54): “os entendidos (de arte) são um pugilo genial de iniciados da Estética oculta”. Lobato se refere às obras cubista e futurista como formas ou movimentos estéticos que escamoteiam o sentido real de suas obras. A segunda, bastante interessante e que reforça a ideia de combate que Oswald propõe, é o que Gênese de Andrade afirma (2022, p. 17):

O texto anuncia que se prepara algo em torno da arte e da cultura “para fazer valer o nosso Centenário”. Referido como “um pugilo pequeno, mas forte”, que nos faz supor retrospectivamente que poderia ser uma referência quase premonitória sobre o que viria a ser a Semana de 22, ou uma fagulha para a eclosão, traz a metáfora vinculada à luta que será frequente, inclusive a de boxe, nos textos de Oswald.

Em *Questões de arte*, publicado em julho de 1921, no *Jornal do Commercio*, um dos textos que Oswald melhor explora a sua compreensão crítica sobre as diversas formas de arte produzidas no Brasil, retoma Victor Brecheret para criticar a incompreensão de teóricos da arte em relação às obras e de seu estilo próprio: “Não se compreende, por exemplo que faça cavalos e homens com o pescoço desmesurado, ciclópicos de força majestosa e rápida, sem molezas ventrais nem detalhes orgânicos desvalorizados” (Andrade, 2022, p. 121).

Responde aos críticos acadêmicos sobre a forma adotada pelo escultor moderno — Oswald refere-se aos Bandeirantes do futuro monumento chamado *Monumento aos Bandeirantes*. A obra possui tal forma porque Brecheret não buscava produzir algo estéril, que repetisse a realidade corporal dos homens ou respeitar a zoologia, isto é, a física dos cavalos, em suas esculturas. Reforça ainda o apelo aos grandes artistas daquele momento, listando os nomes que se destacavam nas diversas áreas artísticas, como Anita Malfatti—e sua “sensacional e esplêndida” pintura—, Di Cavalcanti —o “menino prodígio do Rio” (2022, p. 122)—e John Graz na pintura, Moya e Przrembel na arquitetura e Brecheret na escultura, todos mostrariam, em curto prazo de tempo, “a verdadeira cultura e de um nobre bom gosto”, logo que a campanha iniciada em São Paulo passasse.

Assim, afirma Oswald (2022, p. 122): “hão de ser reconhecidos [...] nosso triunfante movimento de bandeirismo intelectual e artístico”.

Em uma síntese dos acontecimentos entre os anos de 1920 e 1921, pode-se observar que, em 1920, os modernistas haviam se organizado, escolhido e pensado na atualização do circuito de arte. Já 1921 fora o ano da formação do grupo e o período em que começaram a evangelização da arte moderna pelo Brasil, incluindo o conflito com os “passadistas” (ANDRADE, 2022, p. 23). Ainda em 1921, no dia 20 de outubro, Oswald de Andrade viaja para o Rio de Janeiro, ao lado de Mário de Andrade e Armando Pamplona, para “encontrarem-se com Manuel Bandeira, Ronald de Carvalho e outros”, em busca de novos aliados para o movimento modernista (ANDRADE, 2022, p. 37). A falta de ocorrências entre o final do ano de 1921 e o início 1922 é observado pela pesquisadora Gênese de Andrade (2022, p. 41):

Entre a viagem ao Rio e a realização da Semana de Arte Moderna, não há textos escritos que documentem sua articulação (de Oswald). Há apenas hipóteses sobre fatos em torno dos quais o evento foi concebido: a volta de Graça Aranha da Europa, sua aproximação do grupo de São Paulo por ocasião de um evento na Casa Editora O Livro, a iniciativa de Di Cavalcanti, a intermediação de Paulo Prado para que ocorresse, a adesão de René Thiollier.

Poucos dias antes de começar a Semana de Arte Moderna, Oswald incidiu sobre a força do movimento moderno, que começou a se movimentar dois anos antes do acontecimento, em novos artigos no *Jornal do Commercio*. O primeiro foi lançado no dia 8 de fevereiro. Em *O triunfo de uma revolução*, Oswald relembra que não fazia mais que “um ano que, pelas colunas do Jornal [...] começava-se o bom combate” (2022, p. 133). Nele ainda faz o prenúncio do que viria a ser a arte com surgimento do modernismo após a Semana revolucionária. O século XX, “século do cinema, do telégrafo sem fio, das travessias aéreas intercontinentais” (2022, p. 136), precisava de uma nova estética que expressasse uma vitalidade alinhada a essas inovações da vida moderna em São Paulo.

Toda a compreensão da modernidade, na arte, expressa, segundo o poeta, a força e o choque que este tipo de arte apresentara ao público no Theatro Municipal de São Paulo. No texto *Semana de Arte Moderna [I]*, publicado no dia 9 de fevereiro, afirma (ANDRADE, 2022, p. 137): “Talvez seja a pintura, das artes modernas a que choque mais profundamente a cultura dos analfabetos

letrados”. O poeta refere-se à pintura cubista, entendida pela crítica como “asneira [...] feita de blague” (Andrade, 2022, p. 138). Menciona ainda a importância de dois personagens que atuavam nos bastidores: Paulo Prado (na parte do incentivo financeiro) e Graça Aranha (na cena cultural do Rio de Janeiro). Foram, segundo Oswald (2022, p. 139): “os verdadeiros organizadores da demonstração de arte moderna que se prepara no Municipal”. No artigo do dia 10, a segunda parte daquele, ele conceitua o cubismo, compreende o movimento como um estudo geométrico das formas, que, ao estudar os elementos, compõe “toda uma geometria pictórica” (Andrade, 2022, p. 141). Menciona o espanhol Picasso e o francês Georges Braque, como os grandes nomes do movimento. Assim, o cubismo é, para ele, “a reação construtiva de toda pintura moderna”, isto é: “Trata-se simplesmente de uma reação contra o espírito imitativo das academias” (Andrade, 2022, p. 142-144).

Encaminhando-me para o encerramento deste capítulo, preciso ainda apresentar o balanço pessoal sobre a Semana de 22, feita pelo próprio Oswald, e que foi escrito em seus diários, em 1952, agora todos publicados pela editora Companhia das Letras, com título *Oswald de Andrade: diário confessional*. Oswald relembra o fato de que, mesmo antes de 1920, quando já estava atuando por uma renovação, uma “revolução literária e artística” (Andrade, 2022, p. 558), se não houvesse as presenças de duas personalidades (fundamentais) para o movimento modernista, não haveria a realização da Semana de 22. Tratam-se de Graça Aranha, que afinal “foi o galvanizador do movimento” (Andrade, 2022, p. 557), e a “presença intelectual de Mário de Andrade” (Andrade, 2022, p. 558). 1922, ano importante em que se comemorava o Centenário da Independência, foi o momento propício para uma “reação contra a estética oficial” (Andrade, 2022, p. 558).

Reafirmou também a importância da exposição de Anita Malfatti, de 1917, onde se encontraram quase todos os modernos do período, bem como o artigo ofensivo de Lobato contra Malfatti, que observou: “nos encheu de pasmo e de indignação” (Andrade, 2022, p. 558). Em outro livro de memórias, *Um homem sem profissão. Memórias e confissões. I. 1890-1919. Sob as ordens de mamãe*, publicado em 1954, com capa de Nonê, seu filho, menciona que a exposição havia

provocado um “coice monumental de Monteiro Lobato, inteiramente ignaro e maldoso” (Andrade, 1974, p. 135), e que ele havia sido o único a defendê-la, mesmo que de forma tímida.

A outra característica dessa fase de grande importância é a que dá ênfase às artes plásticas (da pintura de Malfatti e da escultura de Victor Brecheret). Não é algo que passe despercebido, visto que a primeira polêmica gerada no campo da cultura foi o embate entre Oswald e Monteiro Lobato sobre a obra de Malfatti, “que se desdobrou até 1924” (Jardim, 2016, p. 45). O modernismo brasileiro só foi possível graças à presença de artistas plásticos que reivindicavam também uma configuração nova à forma e à criação, que repudiasse certa herança artística do século XX, apesar de culturalmente manter alguns privilégios de classe. É preciso afirmar que a Semana de Arte Moderna de 1922 como um acontecimento, como indica Eduardo Coelho (2022, p. 53), “fez a manutenção do *status quo* patriarcal”, apesar da tentativa de desencadear algo novo no país; ou como o próprio Oswald afirma em “Questões de Arte” (2022, p. 122), às vésperas da Semana de 22: “passada a campanha (...) em São Paulo, em prol de uma verdadeira cultura e de um nobre bom gosto, hão de ser reconhecidos (...) mestres do nosso triunfante movimento bandeirismo intelectual e artístico”. Nesse tema, afirma ainda (2016, p. 45) Eduardo Jardim:

A importância da exposição de Anita Malfatti em 1917, a descoberta de Brecheret em seguida, a presença de Di Cavalcanti na organização da Semana de 22, o papel das artes plásticas no evento, e mais tarde, a centralidade da figura de Tarsila do Amaral são elementos que atestam que um padrão de modernidade foi alcançado nas artes plásticas, que mobilizou o conjunto do movimento.

No próximo capítulo, apresentaremos as questões que nortearam a produção do livro *Poesia Pau Brasil*, para pensar esse que é o objeto central desta pesquisa.

3

Interações modernas entre o estrangeiro e o nacional, o contato de Blaise Cendrars com o Brasil e as afluências do modernismo brasileiro e francês

Blaise Cendrars, para dar um exemplo, conseguia com apenas um braço derrotar no boxe um adversário mais experiente

Roberto Bolaño, *Estrela distante*

Neste capítulo, mostraremos como a presença do poeta francês-suíço Blaise Cendrars no Brasil, bem como o seu contato com artistas brasileiro modernos, ajudou a conduzir o segundo tempo do modernismo brasileiro. A fim de lançar uma perspectiva que se desvia da Semana de Arte Moderna de 1922 como força motriz de uma renovação estética no país, parto do questionamento elaborado pelo ensaísta, pesquisador e professor de cultura brasileira da PUC-Rio, Frederico Coelho, em um dos capítulos de seu livro, já clássico, *A semana sem fim: celebrações e memória da Semana de Arte Moderna de 1922*, publicado em 2012. Sua pergunta é a seguinte: “por que a presença de um reconhecido poeta vanguardista (...) cujo o impacto histórico entre nós foi a articulação criativa (...) não é considerado o momento divisor de águas da arte moderna no país no século XX?” (Coelho, 2012, p. 30).

Frederico Coelho se refere (2012) à chegada e à estadia de Cendrars no Brasil, que desembarcou primeiramente no Rio de Janeiro, depois foi para São Paulo, em 1924. Os pouco meses que passara no país foi um período tão importante quanto o próprio acontecimento Semana de 1922. Ao desembarcar no Brasil, após uma passada por Portugal, Cendrars trazia em sua bagagem, além da experiência de guerra, o de ser um participante ativo do período de renovação das letras, e porque não das artes plásticas, nas duas décadas iniciais do século XX, em Paris (Coelho, 2012).

A sua presença entre os modernistas brasileiros tem como fundamento a admiração destes em relação aos elementos trazidos por sua poesia. Oswald de Andrade cita o nome de Blaise Cendrars, em julho de 1921, em um texto intitulado “Paul Fort príncipe”, publicado no *Jornal do Commercio*, como um dos

pensadores de uma “estética irregular” e que deu prosseguimento aos ensinamentos de Paul Fort³.

A poética de Cendrars é um dos marcos de fundação da lírica moderna. A publicação do livro *La prose du Transsibérien et la petite Jehanne de France*, em 1913, inaugura “o que ficou conhecido como poesia cubista” (Sevcenko, 2021, p. 941). Essa obra foi publicada no mesmo ano de outro livro importante para a poesia moderna: *Alcools*, de Guillaume Apollinaire. A forma poética adotada na mencionada obra de Cendrars, cruza o factual de sua vida à expressividade poética, visto que ele próprio esteve em permanente mudança de ares pelo mundo afora e em busca de onde houvesse algum ar de modernidade, partindo assim da perspectiva geográfica como tema, misturando elementos do arcaico ao moderno. Em poemas como *J'ai toujours été en route* há o desejo de “itinerância compulsiva que submete o espaço ao ritmo do deslocamento e transforma o tempo numa cadência de repetição” (Sevcenko, 2021, p. 943). A *Transiberiana* do título é uma referência a uma ferrovia de mesmo nome, que unificava o Ocidente ao Oriente. Quando adolescente, Cendrars fugiu de casa e foi viver nos vagões dessa ferrovia. Depois, passou a morar nos Estados Unidos, onde pode ver um sem número de imigrantes de todo lugar do planeta desembarcando na cidade cheia de arranha-céus, Manhattan; depois, chegou em Chicago onde viu a era industrial ferver em apogeu; pode observar cidades inteiras serem construídas repentinamente após a Corrida do Ouro, na Califórnia. Dessa peregrinação pelos Estados ianques, foi para o Panamá acompanhar o advento do Canal e a consequente “especulação mercantil que ele desencadeou” (Sevcenko, 2021, p. 943) logo após a sua abertura.

A partir de seu interesse pelos acontecimentos ao redor do mundo e a sua produção como um viajante, em *La prose du transsibérien...* apresenta um novo elemento dentro de sua própria obra poética, pois, com ela, ele havia rompido a perspectiva do intimismo da subjetividade para pôr em foco a “agilidade prosaica do repórter” (Lima, 2021, p. 1313). O corte do verso não é interrompido de forma abrupta, como num jornal ou num corte cinematográfico. O sujeito dos poemas que compõem a obra em questão é quem testemunhou os avanços e os fracassos

³ ANDRADE, Oswald de. “A arte no Centenário e outros escritos”. São Paulo: Editora Unesp, 2022, p. 109.

do mundo: o trem, que porta consigo um novo espaço geométrico, cuja extensão corria pelo mundo (Lima, 2021).

O convite dos modernistas brasileiros para que Cendrars viesse ao Brasil, tornando-se um “mestre da modernidade entre todos os poetas da França” (Larivière, 2006, p. 50), tem como base, além da repercussão de seus poemas modernos, a *Anthologie nègre: folklore des peuplades africaines*, publicado em 1921, que também causou algum impacto sobre os interesses do grupo de artistas e mecenas da arte moderna no Brasil. Em uma declaração de 1913, Cendrars dizia amar apaches, negros, lendas, dialetos. De fato, havia um interesse de Cendrars pela questão negra.⁴ Nesse período, fez um longo trabalho de coleta em bibliotecas, sobre os mitos da África. O poeta estrangeiro havia trabalhado o tema em um poema de 1914, *Mee tõe buggi*, e em 1916, em *Continent noir, Les grands fetiches* (Larivière, 2006). Portanto, ele havia se antecipado, enquanto poeta, muitos anos antes de sua vinda ao Brasil, aos interesses dos modernistas daqui sobre assuntos que envolviam a cultura negra (e também a indígena) para construir os temas da brasilidade no processo de modernização das artes, discutido no segundo tempo modernista, a partir de 1924 (Larivière, 2006).

No ensaio “Oswald, poeta”, do pesquisador e professor Luiz Costa Lima, publicado em 1991, ele menciona (Lima, 2021) como Cendrars envolveu o grupo de modernistas brasileiros no enredo de uma poesia moderna a partir de um depoimento do poeta pernambucano Manuel Bandeira, em que este afirmou que seu desejo por conhecer com profundidade a poesia que exprime o cotidiano em forma de verso veio da leitura de Cendrars (Lima, 2021). Bandeira diz (BANDEIRA, 1957, apud LIMA, 2021, p. 1313): “posso confessar que foi talvez Cendrars que despertou em mim o gosto da poesia do cotidiano; é sem dúvida

⁴ O primitivismo foi instaurado pelas vanguardas artísticas no início do século XX. Fizeram dele uma força renovadora no campo da arte, a nível internacional. Assim, o conceito de primitivismo promovida pela vanguarda europeia tinha como objetivo se distanciar das convenções tradicionais da arte produzida até a virada do século XIX para o XX. Com este movimento, vanguardistas da arte buscaram elementos originários da arte que traduzissem o sentimento e a potência de uma descarga emocional que fossem condicionadas por um caráter instintivo, a partir da simplicidade formal. O primitivismo dos artistas (poetas, pintores e compositores) expressionistas, dadaístas e surrealistas, consistia numa forma de expressão do sentimento interior (NUNES, 1995). Essa expressão interior pode ser gerada pelo inconsciente, o que corresponde a uma expressividade contra a barbárie produzida no seio da civilização ocidental, trazendo uma utopia contra os ideais capitalistas (LIMA, 2016). No período de Cendrars, era uma tendência na França e de interesse de artistas por artes ligadas das colônias francesas em países africanos.

também de Cendrars que veio o gosto dos poetas modernistas brasileiros pela poesia do prosaico cotidiano”.

O desembarque de Cendrars no Brasil foi importante porque com ele deu início, entre os modernistas de São Paulo, à redescoberta de seu próprio país. A importância de Cendrars não está somente na representação que ele fez do Brasil no exterior, afinal, foi um grande divulgador de nossa cultura, mas pela mediação que ele fez entre os modernistas que, segundo Aracy Amaral (2021, p.16), estavam “impregnados de um nativismo ainda um tanto indefinido em 1922” e da vontade de atualizar as nossas formas de arte, como a literatura e a pintura, através da vanguarda francesa (Amaral, 2021). Havia uma orientação para esse caminho entre redescoberta e atualização das artes no país pelos guias Tarsila e Oswald desde 1923 em Paris, pois nesse momento ambos estavam captando a importância em extrair a brasilidade do passado e suas tradições (Amaral, 2021).

No livro importantíssimo *Blaise Cendrars no Brasil e os modernistas*, da pesquisadora Aracy A. Amaral, há uma passagem em que ela relembra um escrito de Lourival Gomes Machado sobre esse momento da chegada de Cendrars no Brasil. Segundo Lourival:

depois do primeiro movimento de rebeldia, os modernistas põem um olho na tradição colonial e outro no movimento parisiense. A redescoberta viaja o duplo dos navios que levam ao Havre e dos trens que conduzem a Ouro Preto (apud Amaral, 2021, p.16).

Para Aracy Amaral (2021), a fonte de inspiração que vinha da escola de Paris e da tradição de nosso país, fossem elas de origem indígena ou do período colonial, tornaram-se apenas uma, e disso leva-se em conta “insistirmos em que esse processo da aceitação do brasileiro de suas próprias fontes se devem, em boa parte, a uma personalidade densa como Cendrars no meio dos modernistas em 1924” (Amaral, 2021, p.16).

Amigo e conhecido de nomes grandes das artes plásticas moderna da Europa, como Léger, Modigliani, Picasso, Chagall, Brancusi, Delaunay; de nomes fundamentais das letras francesas do século XX, como Apollinaire, André Breton, Valery Larbaud, Jules Romains, Cocteau; Cendrars aproximou-se do grupo modernista brasileiro e aceitou o convite de escritores do grupo, pois, como mencionado, estes o escolheram para ser o estrangeiro moderno que lhes ajudaria a defenestrar o verbo da linguagem poética e criar algo interessante no país (Larivière, 2006).

A seguir, apresentarei a influência de Blaise Cendrars —poeta que tivera seu braço esquerdo destruído nas trincheiras da Primeira Guerra—no movimento modernista, que repercutiu no imaginário artístico desenvolvido por Tarsila do Amaral e na poética de Oswald de Andrade.

3.1 A chegada de um poeta fumante: Blaise Cendrars desembarca no Brasil

A bordo do navio *Formose*, escreveu o livro de poemas intitulado *Feuille de route*, já cansado da poesia europeia. Não se identificava com o poético das “asquerosas vacas francesas espanholas sérvias alemãs” (Larivière, p. 10, 2006). Ao chegar no Brasil, ele buscava se refugiar com “negros negras, índios, índias animais plantas / E tomar um banho e viver na água” (Larivière, 2006, p. 10).

Blaise Cendrars vem ao Brasil em busca de novas oportunidades que fugissem, em parte, à produção de escritos poéticos. Vem cheio de projetos dentro de seus sonhos e de sua mala. Fazer cinema, tratar da publicidade, fazer uma editora e, quem sabe, ganhar riquezas. Havia livros inacabados dentro da mala. Aqui, ele não buscava fazer somente poesia, ou escrever romances, a título de exemplo, os *O ouro*, *Morravagin*, *Le plan del'aiguille* e *Rhum*, inspirados em suas aventuras pelo país, mas também oportunidades de negócios. Ao aceitar o convite de Paulo Prado, e de modernistas brasileiros interessados em sua poética, o poeta que havia perdido o braço, “já não aguentava mais Paris” (Larivière, 2006, p. 11), menos pelo interesse genuíno em fazer algo novo como escritor, mais pela tentativa de fazer negócios. A passagem citada por Jérôme Michaud-Larivière (p. 11, 2006) apresenta:

Parto para a América do Sul”, escreve ele a Féla, a mãe de seus filhos, ‘me ofereceram vários negócios que vou analisar pessoalmente, um dos quais é o cinema’, que pode ser muito interessante, e um outro é o de terras, acrescenta ele antes de temperar seu entusiasmo com um: ‘Se for coisa séria’, como se, no fundo, já não acreditasse.

Como a sua intuição o levava acreditar, de fato os negócios não deram certo, nem com as terras, nem mesmo com o cinema. Mas como o Brasil o reencantara com o mundo das letras, ele voltou a escrever. Permanecera nove meses no país, ao invés de sete, vivendo entre a descoberta e as aventuras nas formas de viver que nunca conhecera na Europa. Só não ficou no Brasil por mais tempo porque, em 1924, São Paulo passava por tempos de conflito cujo motivo baseava-se na revolta militar conhecida como *Isidora*, liderada pelo general Isidoro Lopes. A

revolta recebeu uma repressão violenta das forças de Estado com “tiros de canhão nas ruas de São Paulo” (Larivière, 2006, p. 12). Não fosse a *Isidora*, talvez permanecesse por mais tempo no país (Larivière, 2006).

O Brasil o inspirou profundamente a ponto de o fazer chamá-lo de *Utopialand*⁵, um país cujas terras carrega um clima inigualável. Para Cendrars, o Brasil apresentava a possibilidade de o mundo despertar para aquilo que os europeus nunca puderam viver, mesmo que considerasse o Brasil muito sedutor, mas repleto de conflitos, contrastes e perigoso (Larivière, 2006). Segundo o pesquisador francês Jérôme Michaud-Larivière (2006, p. 13), do ponto de vista de Cendrars, ele afirma o seguinte:

não estaríamos errados se víssemos apenas a definição de um não-lugar, conforme a etimologia, porque o Brasil aparece bem como um paraíso terrestre, mas onde tudo é possível —já que nele apostamos todas as nossas fichas. Um país que não existiria. A não ser na fantasia recriadora de seu autor.

O poeta de dupla nacionalidade, que esteve em férias permanente no mundo, chega ao país com um sentimento que mistura a ingenuidade ao receio, pois entendia que vir e não obter algum ganho pessoal poderia lhe trazer ruína, compreendia o que significava vir a um país da América, por ele, desconhecida: isto é, um país que seduzia pela promessa, mas que possui “contrastos simultâneos e tão perigosos” (Larivière, 2006, p. 14). Vem ao Brasil como alguém que, para saber se água salgada está gelada, “lança seus sapatos ao mar” (Larivière, 2006, p. 14).

Um poeta como Cendrars em nosso país era de um ganho enorme para projeto cultural promovido pelo grupo de artistas e escritores modernos, que naquele momento passava por um novo processo de mudança. Segundo Eduardo Jardim (2016), o movimento modernista brasileiro incorporava novos elementos ao projeto anterior. As propostas promulgadas pelo grupo expandiram-se de tal modo que precisaram elaborar uma “reforma ampla na cultura, com base em critérios nacionalistas” (Jardim, 2016, p. 59). As questões que até então era o de renovação no campo artístico, a partir de 1924, “somou-se ao projeto de elaboração de uma literatura e de uma arte com caráter nacional” (Jardim, 2016, p. 59).

⁵ Os artistas franceses, tal como Cendrars, viam como exóticos os países de passado colonial. A visão de Utopia sobre países como o Brasil é um traço marcante no pensamento europeu, desde a publicação, em 1516, do livro *Utopia*, do pensador inglês Thomas Morus.

Cendrars era um nome forte no cenário literário internacional, um dos mais modernos entre os renovadores das letras europeias, sendo um dos primeiros a apresentar um novo caminho para a poesia: “precursor de todas as vanguardas, o primeiro a usar meios radicalmente antipoéticos, inventor do primeiro livro simultâneo, do poema-piada” (Lariviere, 2006, p. 15). Era, portanto, um artista vanguardista que enaltecia o período da modernidade das artes no mundo, apesar de se afastar da produção de movimentos como o surrealismo e o dadaísmo.

Seu dom como poeta carregava o tom “alusivo, rápido, conciso ao extremo e concreto, mestre em escrita cinética” (Lariviere, 2006, p. 38). Um dos aspectos centrais da produção de poesia são as enumerações. Cendrars compreendia isso, e tinha em mente que, para ser um bom poeta, era preciso ter “fôlego, uma aptidão para o canto, quando não para a oração” (Lariviere, 2006, p. 38), e assim escrevia páginas e páginas em pouco tempo, com muita cadência, fazendo enumeração e progressões com vistas ao leitor, para que este não perdesse a condução proposta pelo poeta. Essa habilidade havia conquistado, além de poetas modernos brasileiros, também o norte-americano Henry Miller que afirmava (Lariviere, 2006, p. 39) sobre Cendrars:

Nunca perde seu estro (...). Quando fala, faz pensar num homem que vive esvaziando os bolsos. Sua conversa não é feita de palavras, mas de coisas, fatos, experiências (...) (*temos*) a impressão de assistir ao trabalho de um arrombador de cofre-forte. (...) Cendrars é o mineral bruto de que são feitos todos os metais mais raros.

Como um aventureiro, um poeta sempre em fuga da estabilidade, no Brasil Cendrars viveu tudo o que não viveu antes. Assim, jogou-se na ação de viver, como ele mesmo diria: “Não mergulho minha pena num tinteiro, mas na vida” (Lariviere, 2006, p. 17), escrevendo a partir da vida, vendo-a como uma ação poética. A disposição de Cendrars para chegar ao país foi enorme, visto que permaneceu vinte três dias a bordo para desembarcar no Rio de Janeiro. Foi descrevendo, quase todos os dias, os pequenos acontecimentos, tudo o que via. Algumas dessas descrições tornaram-se poemas presentes em *Feuilles de route*. Pelo caráter de terem sido antes cartões-postais que enviava a amigos, e que em forma de poesia foram chamadas de cartas-oceanos, os poemas desse livro podem ser lidos sem a necessidade de continuidade, como num texto cuja a unidade dos poemas formam um conceito. Como em uma travessia, em *Feuilles...* podemos acompanhar o seu percurso que vai do embarque em Havre até o desembarque no

Rio e em Santos (Lariviere, 2006). A publicação desse livro se deu também no ano de 1924.

Em alguma medida, seu livro, que tem um pouco de inspiração por causa da trajetória no mar, é um relato de viagem, visto que o navio em que embarcou seguiu uma rota parecida àquela utilizada pelos portugueses para chegar às terras a serem conquistadas no século XVI. Cendrars leu as narrativas inventivas de cronistas como Fernão Cardim e Jean de Léry, que aqui desembarcaram (Lariviere, 2006). As noites, o ar, o calor que aumentava e a umidade, indicavam a chegada de *Formose* na região de chuvas que não cessavam. A leitura dos primeiros cronistas da Conquista o atormentava para que logo chegasse em terra.

Cendrars chega pela baía de Guanabara, o que o faz se lembrar “das descrições dos primeiros cronistas” (Lariviere, 2006, p. 40) para reconhecer cada lugar por onde fosse passar. Como Jérôme Michaud-Larivière afirma (2006, p. 40):

Não quer perder nada, e olha à direita, à esquerda, dá um zoom, fixa, enquadra, reenquadra, dá uma panorâmica, deixa-se penetrar por mil impressões novas que o remetem à *Carta do descobrimento*, de Pero Vaz de Caminha, ou a Alfonso Luís, o grande romancista da conquista, ou a Gregório de Matos, o François Villon brasileiro, ou ainda a Pedro Álvares Cabral, o primeiro de todos a chegar com seu escrivão-cronista, por que de onde lhe viria aquela impressão de que ‘a floresta tem um rosto de índio’ senão das relações entusiasmadas dos conquistadores ao se encontrarem com os bons selvagens e com aquela floresta.

É interessante observar que o poeta de vanguarda, moderno e simpático aos grandes assassinos brasileiros do início do século XX, se identifique de imediato com as figuras de conquistadores e cronistas europeus. Ele seguiu os passos dos colonos, comerciantes, missionários de Portugal, Espanha, Holanda, França, procurando tudo o que havia lido nos manuais escritos pelos cronistas. Fosse de Claude d’Abbeville (religioso carmelita que aparece como um dos narradores de *Poesia Pau Brasil*, de Oswald de Andrade) que lhe deu a melhor vista das terras daqui; fosse do autor de *Viagem à província de São Paulo*, Auguste Saint-Hilaire.

Cendrars afirma (Lariviere, 2006, p. 41) que “nenhum lugar do mundo fui tão tocado pela grandeza manifesta de hoje e pela beleza (...) quanto ao desembarcar pela primeira vez no Brasil”. Esse sentimento o faz se aproximar do método de criação dos primeiros cronistas, com a diferença de que o poeta franco-suíço conhecia o Brasil através da leitura e do sonho. Isso tornou muitas das suas anotações-poemas reais. As suas expectativas alimentadas por aquelas narrativas dos cronistas, de alguma forma, foram realizadas. O poeta, como se estivesse encantado, descrevera de forma fiel, recriando um país. Fez algo como Claude

d'Abbeville que, como o poeta sem braço lembra, descreveu tão bem as terras a serem conquistadas que parecia ter entrado em todas elas, quando na verdade somente passou pela parte litoral. Se fôssemos comparar o caminho que o próprio Cendrars percorreu, indo montanha a dentro do interior de Minas Gerais, foi um pouco mais longe que o carmelita, mas não conheceu tal qual d'Abbeville — como as suas anotações-poemas parecem nos fazer acreditar — a Amazônia, nem a região do Centro-Oeste e o Nordeste (Larivière, 2006).

Cendrars, com trinta e sete anos, chega no Brasil e é acolhido primeiro no Rio de Janeiro, no dia 26 de junho, por um grupo de modernistas locais. Como ele próprio afirma (Lariviere, 2006, p. 112): “Os modernistas do Rio que me convidaram (...) foram me receber no porto (...) nunca tinham visto alguém como eu, e eu nem me dava conta disso”. Permaneceu na cidade por pouco tempo. No calor do cais carioca, conheceu Sérgio Buarque de Holanda, a quem deu uma entrevista anos mais tarde; o reconhecido poeta Américo Facó; o cronista Paulo da Silveira; outro grande poeta, Ronald de Carvalho (que também recepcionou Oswald de Andrade no Rio de Janeiro, em outubro de 1921)⁶, o poeta em ascensão Guilherme de Almeida, o prestigiado Graça Aranha e Prudente de Moraes Neto. Na ocasião, bebeu sem parar sem ficar com ressaca, notando que os brasileiros modernos não tinham a mesma resistência ao álcool que tinha Cendrars (Larivière, 2006).

Cendrars, como os conquistadores, havia descoberto o Rio, cidade que cresceu em meio ao mar e às montanhas, podendo crescer “pelas extremidades” (Larivière, 2006, p. 141). A prefeitura da cidade naquela época estava sob as mãos de Antônio da Silva Prado Júnior, irmão do mecenas das artes modernas, Paulo Prado, então amigo do poeta. A cidade dava-lhe tranquilidade, apresentava-lhe charme e harmonia, o que o cativara, trazendo-lhe conforto. Cabe ressaltar que a estética francesa foi uma inspiração para a construção, por exemplo, do Teatro Municipal, considerado uma “réplica da Ópera de Paris, bem como de tantas outras construções da cidade confiadas a arquitetos franceses” (Larivière, 2006, p. 127), todos estes orientados pela visão urbanística de Haussmann, barão cuja a obediência à autoridade de Napoleão III o fez obter a direção de Paris e a permissão para reconstruí-la sob o signo da modernização – fato que despertou a

⁶ ANDRADE, Oswald de. “A arte no Centenário e outros escritos”. São Paulo: Editora Unesp, 2022, p. 37.

crítica de outro grande poeta da modernidade, Charles Baudelaire⁷. Provavelmente, é a “atmosfera da velha Europa que o atraí” (Larivière, 2006, p. 127), mesmo que não fosse um entusiasta da realidade europeia em outros países, como exemplar para que se copiasse perfeitamente o país em um continente imperfeito, que trazia algum conforto. Naquele período, o Pão de Açúcar e os bondinhos elétricos que subiam Santa Tereza já existiam, mas o Corcovado e o Cristo Redentor que o acompanha hoje, ainda não havia sido erguidos (Larivière, 2006). Em São Paulo, ao contrário do Rio, viu uma cidade em crescimento desordenado, uma abundância industrial, a riqueza que vinha do café e a violência que ele próprio sentiu na pele, como veremos a seguir.

O poeta da guerra segue para o porto de Santos, onde sem nem mesmo desembarcar, foi barrado pela alfândega. A questão para a sua revista e apreensão foi o fato de não ter o braço. Naquele período, o país não deixava desembarcar “os piolhentos e os clandestinos” (Larivière, 2006, p. 42) e, assim, Cendrars fora colocado como uma pessoa que não teria o direito de permanecer no Brasil por sua deficiência. Para Cendrars, esse fato foi levado para o tom conciliatório, um dos elementos de humor moderno: “o ato policial me enche de sincero orgulho. O Brasil não precisa de mutilados, precisa de braços” (Larivière, 2006, p. 43). Os modernistas paulistas o esperavam. Entre eles estava o mecenas das artes modernas e padrinho financeiro da Semana de Arte Moderna de 1922, Paulo Prado. Foi ele quem resolveu, por meio de uma conversa longa, a questão com os policiais alfandegários (Larivière, 2006).

Rumo às praias de Guarujá, tudo o que os cronistas da conquista descreveram foi, aos poucos, reconhecido pelo poeta estrangeiro, fosse através da quentura do ar, do perfume do mar ou do cheiro exalado pelas plantas e árvores ao redor. Porém, as leituras que fizera antes de desembarcar foram sendo confrontadas pela realidade em que Cendrars passava. Algumas das paisagens, “cruel dura triste” (Larivière, 2006, p. 44), não correspondiam aos ares agradáveis descritos pelos primeiros cronistas, o que incomodou o poeta que chegou deslumbrado com o país.

⁷ BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar*. São Paulo: Companhia da Letras, 2007, p. 177.

Em *Saint-Paul*⁸, cidade que tomara conta do coração de Cendrars por reconhecer nela um lugar cheio de fábricas e de subúrbios como em países que conhecera antes de chegar aqui, vê todo tipo de gente, de raça, cor e etnia que compunham os milhares de habitantes. Aquilo que apresentei no capítulo anterior sobre a cidade crescer rapidamente no início do século XX, o poeta estrangeiro também percebeu ao chegar na grande metrópole desigual. É o que afirma Larivière (2006, p. 46) a partir de algumas anotações de Cendrars:

cidade, que se expande descontroladamente, hoje como ontem, à velocidade de ‘dez casas por hora’. Uma cidade que perdeu seu centro, mas não seu ‘ar enlouquecido’, anotava Cendrars ao desembarcar. Nem a confiança em si mesma, nem ‘este otimismo esta audácia este trabalho este esforço’. Nem a sua multidão variegada e afável que vive continuamente pelas ruas e que continuamente compra e vende, recompra e revende. Uma cidade sem preconceitos, diga-se, ‘nem moderna nem antiga’. E de todos os estilos, ‘ridículos grotescos belos altos baixos norte sul egípcio ianque cubista’.

Houve em algum momento, entre as novidades e as descobertas em São Paulo, um convite para que Cendrars viajasse para outra instância do país, as Minas Gerais, mesmo Estado que, no século XVIII, se desenvolveu através do minério, principalmente, do Ouro (Larivière, 2006). É importante mencionar o paradoxo do convite feito a Cendrars por modernistas que encaminhavam a pintura e a literatura do país para uma nova etapa da cultura brasileira, para que ele conhecesse o Brasil, que naquele período se transformava em uma potência econômica, a partir de Minas Gerais. Vejamos, por exemplo, a importante afirmação (apud Amaral, 2021, p. 58) do estudioso Brito Broca:

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 ao passado (...) tudo sugere ruína. Parecia um contrassenso apenas aparente. Havia uma lógica interior no caso. O divórcio da realidade brasileira, em que a maior parte dos nossos escritores sempre viveu, fazia com que a paisagem de 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. E não falaram, desde a primeira hora, numa volta às raízes da nacionalidade, na procura do filão que conduzisse a uma arte genuinamente brasileira? Pois lá nas ruínas mineiras haviam de encontrar, certamente, as sugestões dessa arte.

O poeta encontraria em Minas o máximo das contradições em que o país se baseia estruturalmente desde a conquista. Isto o perturbou. Para os brasileiros que o acompanhavam, tratava-se de conhecer o interior do país. Para ele, após a descoberta de grandes cidades no seio da periferia global, tratava-se de conhecer a si mesmo como artista nessa região do mundo. Sobre as revelações que essa

⁸ Cendrars, apaixonado por São Paulo, chamava a cidade dessa forma afrancesada. Conferir MICHAUD-LARIVIÈRE, Jérôme. *Hoje Cendrars parte para o Brasil*, 2006, p. 45.

viagem às Minas Gerais fez ao poeta estrangeiro, afirma o seu biógrafo Jérôme Michaud-Larivière (2006, p.144):

uma outra viagem ao interior de si mesmo, que o levou ao encontro de sua própria mística como à do Brasil, que, ainda em Paris, ele pressentia estar ancorada numa dupla realidade, ou múltipla, de antagonismos aparentemente inconciliáveis, mistura de saberes sofisticados e arcaísmos violentos, de refinamento e brutalidade, de feitura sutil (vagamente inútil) e elaboração lenta (muito importante) (...) ‘de uma grandeza inefável, onde a civilização e a barbárie não se opõem, antes se misturam, se conjugam, se casam de uma forma ativa e perturbadora’.

O pesquisador Rafael Cardoso observa (2022, p. 30), a partir de um trecho escrito por Blaise Cendrars anos mais tarde (1955), menciona que havia contradições no projeto modernista de nosso país. A vexatória contradição estava na ideia de que o projeto “não passara de um conchavo literário de pouco resultado duradouro (...) ‘todo esse modernismo nada mais era do que um vasto mal-entendido’” (Cardoso, 2022, p. 30). É que o “verdadeiro drama e a selvageria da expansão do Brasil para o oeste, o ‘blefe do modernismo’, mal rompia a superfície para sondar as profundezas culturais do país” (Cardoso, 2022, p. 30). Foi isso que um europeu observou na realidade brasileira.

Por um lado, os portugueses que aqui chegaram no século XVI foram em direção ao interior, à oeste do futuro país a ser colonizado, para povoá-lo e dominá-lo, fosse através dos jesuítas ou dos bandeirantes do século XVII que assassinaram indígenas para tomar-lhes as terras e as riquezas das minas e o ouro que encontravam pela frente. Por outro, um grupo de artistas modernos buscavam conhecer algo tão elementar à nacionalidade, a identidade histórica de seu país (Larivière, 2006, p. 147-48). Larivière ainda menciona (2006, p. 147) uma frase de Cendrars, que lembra a afirmação de Rafael Cardoso, citada no parágrafo anterior: “No Brasil, como em outro lugar (...) a civilização se lança em direção ao Oeste, e avança e progride” (Larivière, 2006, p. 147).

Na comitiva para Minas estavam Oswald, a pintora Tarsila (sua companheira) e Nonê (filho de Oswald), o poeta Mário de Andrade, a mecenas da aristocracia paulista Olívia Guedes Penteado, seu genro Godofredo da Silva Telles, e o já conhecido de Cendras em Paris, René Thiollier. O poeta franco-suíço cumpriu uma longa jornada do itinerário de trem daquele período bem acompanhado, fosse daquelas pessoas reais “sob calor e a poeira” (Larivière, 2006, p.145), fosse ao lado dos escritos dos primeiros cronistas. Foram de cidade em cidade, trocando de trem, até chegar aos municípios de Minas. Partindo de São

Paulo, a comitiva passa por Barra de Pirai, cuja estação era uma das construções mais belas do Estado do Rio de Janeiro, depois foram em direção à Central do Brasil — considerada historicamente uma das primeiras vias abertas pelos pioneiros—, passando por “Vassouras, Juparanã, Concórdia, Comércio, Paraíba do Sul, Juiz de Fora” (Larivière, 2006, p.147). É interessante observar que Juiz de Fora era considerada a Manchester mineira, e lá o poeta viu os trabalhadores brasileiros de “rostos sofridos” (Larivière, 2006, p.148).

Enquanto passavam por municípios diversos, o poeta estrangeiro esteve em permanente estado de descobertas, encantado pelos lugares, esculturas, natureza que via. É interessante observar que, enquanto Cendrars maravilhava-se com os caminhos percorridos, o nosso poeta Oswald, “se isolava em sua poltrona a maior parte do tempo” (Larivière, 2006, p.145) porque estava deprimido, reclamando de tudo o que observava por causa da repetição de paisagens (Larivière, 2006).

Ao chegarem a São João del-Rei, Cendrars conheceu a herança do movimento barroco no Brasil. A viagem inteira foi nesse município, onde acontecia naquele momento a Semana Santa (Amaral, 2021, p. 57). Ele observou os sinos das igrejas cujo os estilos remetiam ao período colonial, as antigas casas de adobe, as praças com os coretos em ruínas, as ruas com buracos e pouco calçamento. O poeta estrangeiro fez a sua descoberta em Minas: uma civilização que se constituiu pela imposição. Via a população das cidades do interior mineiro como os “filhos dos pioneiros” que “mistura-se com os bisnetos dos mineiros, garimpeiros, vaqueiros” (Larivière, 2006, p.148), que logo, no final do século XIX, tornaram-se a categoria dos proletários, “atores escravos do desenvolvimento industrial de um país de necessidades imensas” (Larivière, 2006, p.148).

A seguir, tratarei de apresentar a relação que Cendrars manteve com Oswald e Tarsila, a fim de mostrar como essa relação aprofundou o interesse de nosso poeta brasileiro na produção de um tipo de poesia de exportação. Cendrars foi uma influência central no desenvolvimento da poética de Oswald.

3.2 A relação de Cendrars com Oswald e Tarsila: ação mútua entre poetas

Sobre a influência exercida pela poesia de Cendrars à poesia de *Poesia Pau Brasil*, de Oswald de Andrade, não há dúvidas. De acordo com Manuel Bandeira, conforme citado Aracy Amaral, afirma (2021, p. 56):

depois de ter escrito os longos poemas de *Du monde entier*, Cendrars publicou suas impressões de viagens em pequeninos poemas, entre os quais numerosos eram os que eram simples brincadeiras. Lamento não ter em mãos as *Pages de route* para delas transcrever alguns exemplos. Esses pequenos poemas tiveram, sem sombra de dúvida, uma grande influência sobre Oswald de Andrade em *Pau-Brasil*.

Cendrars já havia conhecido alguns brasileiros que moravam em Paris, e que fez-lhe conhecer, além dos livros sobre o nosso país, o próprio Brasil. Os mais próximos dentre as amizades eram Tarsila do Amaral, Oswald de Andrade e Paulo Prado. Cendrars ficou enfeitiçado pela beleza de Tarsila e pelo pensamento ágil e intelectual de Oswald de Andrade (Amaral, 2021, p. 11). Vira nele uma “espécie de duplo, um irmão em poesia, tão impetuoso e irreverente quanto ele” (Larivière, 2006, p. 52). Para Cendrars, Oswald tinha uma “personalidade estranha mas atraente” (Larivière, 2006, p. 53), pois havia certa sagacidade na forma de falar com as pessoas: ao mesmo tempo “engraçado e mordaz”, zombando de sua própria aparência, como Cendrars fazia consigo mesmo (Larivière, 2006, p. 53). Foi por sugestão de Oswald a Paulo Prado, também amigo de Cendrars, que o poeta sem braço foi convidado “a vir a São Paulo” (Amaral, 2021, p. 25).

Uma das principais diferenças entre Cendrars e Oswald era a fortuna que este tinha, a herança deixada por seu pai (Larivière, 2006, p. 53). Compartilhava com Tarsila o interesse pelas inovações na pintura. O poeta europeu gostava das obras de Tarsila “menos construtivistas, e mais saborosas enquanto temática de cor” (Amaral, 2021, p. 12), como as que surgiram após a viagem dos modernistas pelo interior de Minas Gerais. No entanto, é importante ressaltar o fato de Tarsila ter entrado em contato com o cubismo através das conversas que tivera com Cendrars. Em Paris, Tarsila via em Cendrars uma ponte para conhecer novos nomes. Cendrars se sensibilizava pela “personalidade sonhadora de Tarsila” (Larivière, 2006, p. 54), tocado pela forma com que a “sensualidade de seus quadros falsamente ingênuos, rápidos, depurados e com linhas sinuosas” (Larivière, 2006, p. 54) lhe era apresentado.

Foram os estudos cubistas que deram à Tarsila fundamentos para as pinturas posteriores a 1923. Ao encontrar-se com a arte de Léger, seu professor,

influência basilar de suas obras dos anos 20, e artista próximo de Cendrars, que ela assumiu uma forma de expressão que tomavam o reducionismo e o cromatismo como fontes primordiais em obras que antecederiam as famosas *A Negra* e *Caipirinha* (Amaral, 2021, p. 12). É preciso observar que no livro de poemas *Feuilles de route*, as imagens que acompanham alguns dos poemas foram desenhadas por Tarsila.

Para Oswald, Cendrars significou uma pessoa que o levou a redescobrir o Brasil, como podemos ver já em seu manifesto *Pau-Brasil*, redigido e publicado em 1924, no mesmo ano de *Feuilles de route*. Havia reciprocidade de leitura de ambos os poetas modernos, principalmente sobre o que um e o outro escrevia. Essa leitura recorrente de um sobre os escritos do outro ocorreu durante quase todo o tempo em que Cendrars permaneceu entre os modernistas paulistas, em 1924, como Aracy Amaral afirma (Amaral, 2021, p. 15): “Cendrars admirou e acompanhou de perto a criação dos poemas de *Pau-Brasil*. Como dizia Cendrars, Oswald era *le prophète du modernisme à São Paulo*”.⁹ A aproximação de ambos pode ser vista pela leitura que Oswald fez de *Dix-neuf poèmes élastiques*, publicado em 1919, pela mesma editora que publicaria em Paris *Poesia Pau Brasil* em 1925, a francesa Au Sans Pareil. Fosse na relação estabelecido com o poeta brasileiro, fosse com a artista Tarsila, Cendrars foi uma pessoa chave para o desenvolvimento do casal enquanto pensadores das artes no país. Após conhecê-los em Paris, em 28 de maio de 1923, Cendrars manteve amizade com Oswald durante seis anos. Já com Tarsila, sua relação durou um pouco mais. Não há como não comparar os textos de Oswald antes de sua amizade selada com Cendrars (caso de *A trilogia do exílio I: Os condenados*, iniciado nos anos vinte do século passado), e os escritos que foram produzidos e publicados durante a relação que mantiveram (casos como *Poesia Pau Brasil*, publicado em 1925 e *Memórias sentimentais de João Miramar*, romance de 1924) (Amaral, 2021, p. 11).

Há duas passagens importantes do livro de Aracy Amaral que apresentam a importância de Cendrars na vida pessoal e na mudança estilística dos escritos de Oswald. Após a aproximação com Cendrars, Aracy Amaral afirma (Amaral, 2021, p. 21)

O romance *João Miramar* tomaria sua forma estilística definitiva, sendo finalizado precisamente em Paris, nesse ano de 1923, vital nas carreiras de Tarsila e Oswald. Se o

⁹ AMARAL, Aracy A. *Blaise Cendrars no Brasil e os modernistas*. São Paulo: Editora 34, 2021, p. 30.

impulso que marcaria Oswald colocando-o como um dos renovadores da literatura brasileira foi, de maneira bem considerável, devido à convivência com Cendrars.

Em outra passagem, Amaral ainda afirma (Amaral, 2021, p. 24)

A versão definitiva das *Memórias sentimentais de João Miramar* emergia finalmente, e Tarsila se recorda do autor passando a limpo o texto, pacientemente, de caderno para caderno. Oswald o editaria em São Paulo, no ano seguinte. Em 1924, diga-se de passagem, aparentemente a amizade Oswald-Blaise alcançaria seu ápice.

Cendrars pôs Oswald, como fizera com Tarsila, na roda de conversa com os novos escritores daquele período. Era o círculo literário de Paris com quem Oswald conversava. Isto é, o poeta paulista estava num “ponto turístico” de vanguarda importante da Europa. Nomes como Jules Romains, Valéry Larbaud ou Jean Cocteau, falavam com Oswald na livraria de Mlle. Monnier, frequentada por Cendrars, localizada em Rue de L’Odéon (Amaral, 2021, p. 94).

A proximidade do poeta franco-suíço com cinema é outro elemento importante para traçar esse paralelo das obras de Oswald-Blaise. Para o segundo, a sua poesia era fundada sobre um programa cujo o slogan era “a poesia em ação (...) Realidade e sonho (...) uma nobre fórmula de vida” (Larivière, 2006, p. 71). O cinema é uma linguagem nova que ajuda Cendrars a expressar a sua visão poética “moderna, rápida, elíptica, enfim, muda” (Larivière, 2006, p. 71). Foi assistente do diretor de cinema Abel Gance. Sem saber o que fazer, como disse certa vez Gance, “Cendrars permanecia sempre estrangeiro a nosso trabalho, que o desorientava, que ele acompanhava mal” (Larivière, 2006, p. 86). O fato é que o poeta estrangeiro procurou fazer um filme 100% brasileiro, baseado numa obra do presidente Washington Luís, indicada por Paulo Prado e que também sugeriu a realização da adaptação da obra para o cinema, onde seria apresentada “a história dos bandeirantes paulistas” (Larivière, 2006, p. 88). Cendrars seria o diretor e quem escreveria o roteiro seria Oswald de Andrade (Larivière, 2006). Apesar de ter sido quase realizado, o filme demandava um financiamento muito caro para época. Cendrars se interessa pelo cinema porque ele buscava alguma forma, diferente da literatura, que fugisse às condições estáveis ou que não estivesse relacionado a elementos fixos da realidade. O fluxo e a velocidade são questões importantes na poética de Cendrars. Como lembra-nos Nicolau Sevcenko (Sevcenko, 2021, p. 944): “O cinema congela o tempo e reconfigura o espaço, sua sintaxe é a montagem, do fragmento, do movimento, da estimulação sensorial intensa, do concreto e do imaginário profundo. A dança da câmera produz a dança

da fantasia”. A essa forma de registro poético, uma atitude diante da realidade, que se aproxima do cinema, Cendrars chamou de *bourlinguer*¹⁰.

Como um leitor atento, Oswald observou nos poemas de Cendrars um nível de sensibilidade que poucos haviam alcançado, fosse no tipo de verso, na forma e ou na prosa moderna. No texto “Blaise Cendrars. Um mestre da sensibilidade contemporânea”, publicado no *Correio Paulistano*, em fevereiro de 1924, Oswald o considerava um gênio do verso livre francês, aquele que portava consigo uma percepção que trazia inovação à literatura. Essa percepção de mundo mostrou, através do verso ou da prosa, um olhar moderno que se materializou num tipo de escrita revolucionária, que descobre “a forte e desembaraçada beleza da vida” (Andrade, 2021, p. 379). Como um poeta que observa a vida contemporânea, que trabalha como um operário primitivista, Cendrars havia abandonado a visão de um mundo de ideais antigos, sem a empolgação para o clássico, mas com o entusiasmo pelo presente. Seu “assunto e forma” (Andrade, 2021, p. 379), precisou acompanhar o ritmo novo, diferente. Assim Oswald de Andrade afirma (Andrade, 2021, p. 379):

Os nossos dias mecânicos, industriais, catalogados em livros primários com bichos de nomes eruditos, constelações, testes algébricos, fenômenos humanos, reações químicas, haviam forçosamente de produzir um deslocamento na poesia, ocasionado pela fadiga dos assuntos antigos (cavalcadas medievais, templos gregos, amores exaustos) e pela sugestão dos dias diferentes, oferecidos pela organização coletivista e tumultuária do nosso século.

Nosso poeta lia a poesia de Cendrars para construir parte de sua atitude como poeta lírico da modernidade, desde a convivência que tiveram em 1923, em Paris. Ele já havia lido os livros do poeta estrangeiro *Le Panama*, *La prose du Transsibérien* e *Dix-neuf Poèmes Élastiques*. Numa de suas passagens famosas sobre a escrita de Cendrars, Oswald afirma (2001, p. 382): “A literatura atual, na sua feição descritiva, é cinematográfica, precisa, e abandona todo verbalismo (...) a metáfora marca os pontos principais com a violência de sinais metafóricos”. Seria impossível, assim, não enxergar o peso dessa influência na redação de dois monumentos literários dos anos 20, a saber: *Memórias sentimentais de João Miramar* e *Poesia Pau Brasil*. Vemos, por exemplo, no segundo livro, elementos da poesia cendradiana, como o poema que toma a reportagem e o registro como fundamento. Assim afirma Aracy Amaral (Amaral, 2021, p. 94):

¹⁰ SEVCENKO, Nicolau. “Metrópoles, vetores, roteiros e pindorama”. In: Oswald de Andrade - Obra Incompleta: Tomo II. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2021, pp. 939-940.

A impregnação do estilo cendradiano está patente no poema-reportagem, já em *Pau-Brasil*, poema-registro, na cadência típica de Cendrars absorvida por Oswald em poemas que são quase o remanejamento por um Oswald aplicado, aluno de poesia, sobre a poesia de Cendrars. Isso sucede em vários poemas (...).

A vida e a poética de Oswald têm como referência também essa atitude criativa própria da lírica moderna. Oswald foi um ser múltiplo. Durante sua jornada como escritor e entusiasta das artes plásticas modernas, foi estudante de direito, estudioso da filosofia, foi jornalista, empresário, editor e crítico de artes. Essa múltipla faceta de ofícios do poeta de São Paulo, fizeram-no caminhar por toda a cidade de São Paulo, como um boêmio. Esse conhecimento itinerante de São Paulo tinha a ver com a “sua fortuna pessoal (...) diretamente dependente do crescimento e prosperidade da cidade” (Sevcenko, 2021, p. 944). Nesse ponto, é possível afirmar que Oswald foi igualmente importante para Cendrars, tanto quanto este o era para nosso poeta.

O poeta moderno da vanguarda paulista testemunhou a chegada das invenções tecnológicas em São Paulo, produzidas no exterior. Não havia transporte mecânico quando ele era uma criança. Oswald viu acontecer de forma veloz as inúmeras transformações urbanas e tecnológicas, como foi o caso da energia elétrica que alimentava os bondes da cidade (Sevcenko, 2021, p. 946). Ele fala sobre os bondes em seu livro de memórias *Um homem sem profissão*, onde afirma (Andrade, p. 67): “anunciaram que numa manhã apareceria o primeiro bonde elétrico. Indicaram-me a atual avenida São João como o local por onde transitaria o veículo espantoso”. É esse o poeta da periferia do capitalismo: uma testemunha dos avanços, cuja capacidade de enxergar as contradições do país em seus poemas é tão importante para o avanço do processo de modernização nacional.

Se por um lado, como nos lembra Eduardo Jardim (2016, p. 62), Aracy Amaral faz parecer que foi o poeta franco-suíço, ao mencionar o depoimento de Rubens Borba de Moraes, quem motivou o grupo de literários e artistas modernos a produzirem algo mais inovador em sua própria cultura, a ampliação do processo de modernização da cultura e das artes no Brasil não teve somente Cendrars como a única chave para a profusão de uma arte própria ao país. O *segundo tempo* modernista não se deu somente como “resultado do contato dos artistas brasileiros com o ambiente europeu” (Jardim, 2016, p. 63).

Encaminho a parte final deste capítulo para a atenção que Eduardo Jardim dá a essa questão relativa à influência de Cendrars sobre Oswald e o desenvolvimento do modernismo brasileiro em sua segunda fase. Para o pesquisador, os problemas de nossa periferia não são os mesmos da Europa. Assim, seria mecânica a reprodução de uma noção cultural importada para o contexto do Brasil, devendo essa noção sofrer com as mudanças para que se adaptasse ao contexto específico do país. Neste sentido, o pesquisador destaca que (Jardim, 2016, p. 64)

(...) fosse verdadeira a afirmação de que a dependência econômica do país termina por afetar também a vida cultural, isso não conduz à afirmação de que a cultura brasileira teria que repetir, mecanicamente, as soluções culturais produzidas nos países “centrais” porque os problemas formulados no contexto cultural daqueles países diferem dos do ambiente brasileiro.

Não há como relacionar, de forma direta, que o rumo de nossa vida literária e intelectual foi sugerido, sem qualquer adaptação, “pelo ritmo dos movimentos culturais estrangeiros” (Jardim, 2016, p. 63). Um país dependente economicamente deveria ser também cultural e intelectualmente dependente. Ainda segundo Jardim, isso não é observado quando analisamos o histórico de desenvolvimento de nossa produção intelectual no período modernista (2016, p. 64).

No próximo capítulo, apresentaremos a importância do *Manifesto da poesia pau-brasil* e do livro de *Poesia Pau Brasil* para o contexto de produção nacional, cuja renovação da arte e da cultura no país estiveram em pleno vapor, um triunfo do processo de modernização da cultura brasileira que se deu a partir de 1924.

4

A forma como resposta: *Pau Brasil* - estética e política

Sob Palmeiras
Os poetas de meu país são negros
Oswald de Andrade, *Memórias sentimentais de João Miramar*

Tendes as locomotivas cheias, ides partir. Um negro gira a manivela do desvio rotativo em que estais. O menor descuido vos fará partir na direção oposta ao vosso destino.
Oswald de Andrade, *Poesia Pau Brasil*

Para pensarmos a violência na construção do Brasil, bem como na poesia, o livro *Poesia Pau Brasil*, publicado em 1925, é objeto de extração do tema proposto por esse ensaio acadêmico. Neste capítulo, partiremos da estrutura estética e dos elementos políticos suscitados em *Pau Brasil*, livro editado em Paris e publicado pela editora *Au Sans Pareil*, que, à época, estava sob direção do poeta francês-suíço Blaise Cendrars — cuja importância foi referenciada no capítulo anterior.

Cendrars havia tecido intenso diálogo com Oswald desde o primeiro contato em Paris, em 1923, exercendo uma enorme influência sobre seu romance *Memórias sentimentais de João Miramar* (1924) e sobre o livro de poemas *Poesia Pau Brasil* (1925) (AMARAL, 2021, p.11). Não é em vão que, na primeira edição do livro de poemas de Oswald, a dedicatória seja para Blaise Cendrars: “A Blaise Cendrars por ocasião da descoberta do Brasil” (ANDRADE, 2021, p. 15)¹¹. Na definição da pesquisadora Aracy Amaral sobre *Pau Brasil: cancionário de Oswald de Andrade*, ele é um “livro-chave da poética brasileira” (AMARAL, 2021, p.11).

Ao nos debruçarmos sobre o corpo bibliográfico de Oswald de Andrade, encontramos a afirmação do pesquisador Eduardo Sterzi (2022, p. 13), em seu livro *Saudades do mundo: notícias da antropofagia*, publicado em 2022, acerca da pessoa do poeta paulista: “De todos os escritores do modernismo brasileiro (...) foi o mais radicalmente experimental”. Essa afirmação nos ajuda a compreender o

¹¹ Ver a reedição publicada em *Oswald de Andrade: obra incompleta - Tomo I*, 2021.

momento vivido pelo poeta enquanto construía o seu primeiro livro de poemas, bem como o seu romance mais experimental.

Como vimos desde o primeiro capítulo, Oswald foi capaz de trabalhar com diversos gêneros literários, fossem eles jornalísticos (como nas publicações de *O Pirralho* ou no *Jornal do Commercio*), dramáticos (como em *A morta* e *O rei da vela*), ensaísticos (como os filosóficos *A antropofagia como visão de mundo* e *A crise da filosofia messiânica*) ou artísticos (como *Memórias Sentimentais de João Miramar* e *Pau Brasil*). Observamos em muitos destes trabalhos a força do artista experimental (STERZI, 2022, p.15).

A análise de *Poesia Pau Brasil*, publicado em 1925, requer observações de seu arranjo, pois a partir dele é possível extrair como recurso “notável em poemas de Oswald de Andrade” (COELHO, 2022, p. 54) a questão sobre a violência na poesia oswaldiana, que permeia a forma literária como um meio para tratar a memória do Brasil. Nos poemas de *Pau Brasil*, é possível observar uma diferença radical de perspectiva em relação às produções poéticas realizadas pela tradição literária. Nos poemas, há um deslocamento do olhar poético que não localiza a narrativa somente ao lado da história oficial, como bem observa Sterzi (2022, p. 18): “já se ouve uma voz excêntrica e dialética que se situa entre o descobridor e o selvagem, entre o estrangeiro e o nativo, jamais reduzido a um dos polos, colocando em questão a própria polarização, escapando a qualquer identidade estável”.

Neste sentido, esse olhar que se localiza entre o nativo e o estrangeiro é também fruto da relação com Blaise Cendrars, poeta que mencionamos no capítulo anterior e que, como vimos, trouxe uma vitalidade moderna externa, fundamental para nossos modernistas. Além disso, as amizades com vanguardistas internacionais, como Picasso e Cocteau, trouxera ao moderníssimo Oswald de Andrade a possibilidade de estabelecer um caráter fortemente experimental em sua produção literária, bem como aos demais moderníssimos brasileiros, como é possível ler na prosa de Mário de Andrade (*Macunaíma*) ou ver na pintura de Tarsila do Amaral (fase pau-brasil e surrealista). Essa relação dos modernistas *Tarsiwald* com Cendrars foi central para a constituição de *Pau Brasil*, cuja produção foi acompanhada de perto pelo poeta estrangeiro. É nesse período de 1924, em que se deu a fase de redescoberta do Brasil por Oswald (AMARAL, 2021, p. 16).

4.1 Antes do manifesto, a presença e a conferência de Oswald em Paris: o interesse em falar sobre e pelo Brasil

Se, por um lado, parecia haver um desejo de se atualizarem e pesquisarem o que havia de novo em Paris—o que descobrem em pouco tempo—, por outro, não foi somente a questão da técnica ou estética que o casal encontrou. Oswald descobriu que a experiência de vida moderna já estava estabelecida na França, como uma tradição “a ser plenamente formalizada e contando com uma infraestrutura de mercado” (Dantas, 2021, p. 962), que ajudava os artistas de vanguarda a viverem de sua produção. A estética descoberta em Paris era um modelo que facilmente poderia ser deglutido por qualquer outro país, cuja realidade distante não dificultasse torná-la inovadora em um novo âmbito, possibilitando à “matriz (ser) multiplicada em versões” (Dantas, 2021, p. 962). Isso é o que Oswald mostra em uma de suas crônicas, intitulada “Pequena taboada do espírito contemporâneo”, publicada em 23 de maio daquele mesmo ano, no *Correio Paulistano*, em que afirma (Andrade, 1923, p. 03 *apud* Dantas, 2021, p. 962):

Se há diversos países, raças, continentes, o gosto do século é um só e sua expressão é, graças às vozes sem fio, contemporânea em todas as latitudes pensantes. Como há um meridiano de Greenwich, há uma estética de Paris. Pior para quem ignora isso.

Cada movimento do poeta paulista em Paris foi pensado com o objetivo de traçar um caminho que levaria a cultura do Brasil para o coração europeu. Seu interesse estava em inserir nosso país na modernidade. Não é falso afirmar que este momento histórico “resultará, alguns meses depois de seu retorno ao Brasil, na escrita do *Manifesto da Poesia Pau-Brasil*” (Virava, 2018, p. 60). Uma confirmação (Andrade, 1966, p. 59) desse fato está materializado pelas mãos de seu amigo, Paulo Prado, no prefácio de *Poesia Pau Brasil*, do que foi a vivência para Oswald em Paris, vista “como sendo uma ‘descoberta’ pessoal do Brasil” (Virava, 2018, p. 60). De certa forma, Oswald assumira uma postura de divulgador da cultura brasileira na capital francesa, mostrando aos colegas franceses a literatura e o pensamento dos modernistas brasileiros, através da entrega de uma cópia de *Pauliceia desvairada*, de Mário de Andrade, a Jules Romains; ou quando procurou Sérgio Milliet para que produzisse uma tradução para o francês de seu romance *Os condenados*, publicado em 1922; ou quando

pede através de carta a Mário de Andrade exemplares das revistas *Klaxon* e *Revista do Brasil* para que fossem vendidas na Cidade Luz (Virava, 2018).

Pode-se chamar a atitude do casal Tarsiwald — a saber, a de por em contato culturas distintas — de uma missão brasileira. O que foi observado pela pesquisadora Marta Rossetti Batista como uma colônia do Brasil em Paris, formada por figuras importantes como — além de Tarsila e Oswald — Heitor Villalobos (músico), Victor Brecheret (escultor), Vicente do Rego Monteiro (pintor), Di Cavalcanti, Sérgio Milliet (poeta e jornalista) e Luiz Martins de Souza Dantas (embaixador). Essa missão, formada por um grupo cujas áreas de atuação eram diferentes, e cujo embaixador brasileiro foi um articulador, trazia unidade em termos de interesse, pois estavam em um país estrangeiro, centro do debate vanguardista da arte, ou porque buscavam apreender o que acontecia de mais moderno na arte, ou porque queriam se inserir aos movimentos que surgiam naquele momento, além de fazer com que seus trabalhos fossem reconhecidos numa cidade fundamental para a cultura a nível internacional (Virava, 2018).

No mesmo ano, Oswald participou de uma importante conferência na França em que apresentou as suas ideias sobre a elaboração e a fundação de uma arte com traços de brasilidade. Expôs a necessidade de criação de uma língua independente à de Portugal, bem como a necessidade dos artistas de se voltarem ao elemento originário, que se inspirava nas manifestações da arte negra e indígena. Tudo isso, foi um reflexo da influência da vanguarda europeia, que havia colocado em discussão a questão da identidade cultural como um dos elementos centrais para a produção estética. As suas ideias, proferidas na conferência em Sorbonne, foram sistematizadas em seu *Manifesto da Poesia Pau-Brasil* (BOAVENTURA, 1986, p. 46), publicado no *Correio da Manhã*, do Rio de Janeiro, em 18 de março de 1924.

A conferência de Oswald se deu após um convite feito por um professor que ministrava aulas de estudos brasileiros, em *Sorbonne*. Com o título sugestivo “O esforço intelectual do Brasil contemporâneo”, a conferência ocorreu em um anfiteatro, em 11 de maio de 1923 (Virava, 2018). Ela foi publicada, pouco tempo depois, na revista francesa *Revue de l'Amérique Latine*, importante espaço para divulgação de ideias, sociedade e economia provenientes da América Latina. O esforço de mostrar um Brasil oswaldiano passou pelo entendimento do próprio

poeta de que era preciso “adequá-la tanto à possível expectativa dos interessados em um curso de estudos brasileiros ministrados em uma universidade francesa, apresentando um amplo panorama de como ele percebia a produção intelectual” (Virava, 2018, p. 65) de seus conterrâneos.

Observa-se que essa conferência não fugia ao pensamento problemático de Oswald desenvolvido em alguns artigos anos antes, como pode ser lido no primeiro capítulo desta dissertação. Oswald aproximou, por exemplo, as obras *Dom Quixote* a *Os Lusíadas* como as formas de um ideal que aparecera na América Latina, após o desembarque do navegador Pedro Álvares Cabral. Segundo o poeta paulista, Cabral trouxe em seu navio elementos novos para a construção de nosso continente, que se apresenta por meio do vigor de um jesuíta para fazer avançar uma cidade como São Paulo (Virava, 2018). Assim afirma o pesquisador Thiago Gil Virava (2018, p. 65):

Dom Quixote e Os Lusíadas aparecem lado a lado enquanto produtos de um “idealismo latino” que teria desembarcado na América do Sul com Cabral, trazendo junto “uma força latina de coesão, de construção e de cultura”. Essa força era representada pelo jesuíta, apresentado como herdeiro do “espírito de organização e de conquista” legado ao mundo latino pelo Império romano. O jesuíta era um “legionário” que veio à América lançar as “Missões” no Uruguai e fundar a cidade de Piratininga, “que devia engendrar a força e a riqueza de São Paulo hoje”.

Oswald tratou, ao longo de sua conferência, de conciliar duas questões que, para ele, naquele momento em Paris, era um problema histórico: a presença de valores estrangeiros na fundação do Brasil e o mundo recém conquistado com as suas tradições. O padre jesuíta foi uma representação ibérica e toda a sua cultura como força latina, enquanto que os nossos elementos étnicos e culturais foram vistos como bárbaros. Isto é, Oswald tratou de “conciliar os elementos ‘latinos’ e ‘bárbaros’” (Virava, 2018, p. 65) da vida no Brasil colônia.

Nesse contexto, ele seguiu uma linha de raciocínio em que apresenta a nossa formação étnica como um fruto da relação entre “o índio, o português e o padre latino” (Virava, 2018, p. 65), bem como a presença negra, que aportara tempos depois no país. Nessa conferência, Oswald também demonstrou uma visão problemática em relação aos indígenas e aos negros e negras escravizadas. Ele apresentou uma ideia de passividade, convencional à época, em relação as imposições de valores coloniais às vidas étnicas, quando afirmou que “o índio politeísta não tardou a agregar um novo deus à sua mitologia oral, e o negro, habituado a ver em tudo manifestações sobrenaturais, deixou-se batizar com uma

alegria de criança” (Oswald, 2011, p. 40 *apud* Virava, 2018, p. 66). Ao misturar exotismo em relação ao negro, à ideia de passividade das vidas étnicas e suas formas culturais, Oswald escamoteou a violência em seu aspecto físico e simbólico que, em seu argumento, transformou-se em mera passividade, como se não houvesse registros históricos que mostravam os conflitos culturais entre os portugueses e seus padres aliados, com indígenas e negros escravizados em atos de resistência. Oswald passou, portanto, por cima de parte dos “processos históricos da catequização indígena e do batismo cristão de africanos escravizados, que os destituía de suas origens espirituais e culturais” (Virava, 2018, p. 66).

No entanto, é importante ressaltar que enquanto escrevia a conferência para *Sorbonne*, Oswald revia algumas de suas ideias a ponto de compreender a dimensão histórica que se encontrava em Paris, a saber, o “primitivismo” (Virava, 2018, p. 68). Se por um lado, Oswald trouxe ao debate francês uma visão de passividade e de inferiorização dos povos indígenas e negros escravizados; por outro, o poeta já compreendia a importância da “posição ocupada por negros e indígenas na formação cultural do Brasil” (Virava, 2018, p. 68). Assim, ele próprio compreendeu que no ambiente em que se encontrava havia uma valorização das formas culturais de fora da Europa. Ele afirma que (Andrade, 1923, p. 207 *apud* Virava, 2018, p. 67) “jamais se sentiu tão bem em Paris o som dos tambores do negro e do canto do indígena. Essas forças étnicas estão em plena modernidade”. Essa indicação de Oswald sobre os tambores e cantos negros que ele afirma ser “forças étnicas que desembocavam na modernidade” (Nunes, 1995, p. 09), dá uma primeira pista de que, naquele momento, Paris procurava por fontes que causassem emoção a partir das “origens concretas e metafísicas da arte” (Andrade, 1923, p. 207 *apud* Nunes, 2005, p. 09). O primitivismo era considerado polêmico, em seu uso experimental pela vanguarda, pois essa buscava o “elemento originário” (Nunes, 1995, p. 09), e Oswald, antenado com os desdobramentos dessa vinculação entre a arte e o elemento originário, apresentou na conferência a ideia de que o primitivismo correspondia “ao sobressalto étnico que atingiu o século XX” (Nunes, 1995, p. 09). Sobre esse diálogo entre o caráter primitivo das tradições culturais e a arte moderna, que Oswald convoca em *Sorbonne*, Benedito Nunes afirma, tendo Claude Lévi-Strauss como referência (Nunes, 1995, p. 09-10)

(...) encurvando a sensibilidade moderna menos na direção da arte primitiva propriamente dita do que no rumo, por essa arte apontado, em decorrência do choque que a sua descoberta produziu na cultura europeia, do “pensamento selvagem” — pensamento mito-poético, que participa da lógica do imaginário, e que é selvagem por oposição ao pensar cultivado, utilitário e domesticado.

Porém, ao gosto de Paris, o poeta apresentou apenas uma visão distorcida das culturas indígena e afro-brasileira. Isto é, mostrou apenas um tipo de exotismo que agradava o paladar de seu público, mesmo que a sua intenção fosse o contrário disso: a de por o Brasil em destaque e impressionar a plateia com a valorização dos ritos e práticas daquelas culturas. É importante observar o seguinte: Oswald não compreendia com profundidade os significados de tais expressões étnicas, como os do canto e dos tambores por ele mencionado, pois “não tinha interesse (profundo) por essas práticas” (Virava, 2018, p. 70). O que ele afirma sobre a modernidade étnica do indígena e do negro era, na verdade, uma “visão por ele projetada a partir do que vivenciava em Paris” (Virava, 2018, p. 70), isto é, apenas manifestações de pensamentos que ele achava que compreendia sobre as culturas vinculadas às raças e etnias presentes no Brasil.

Para complementar o seu argumento, Oswald recorre ao passadista romântico Casimiro de Abreu, para demonstrar ao público que, mesmo que o poeta romântico tenha se utilizado de cânticos indígena e negro em seus versos, trazendo ao campo poético brasileiro certa “melancolia de raças exiladas no meio de um paraíso mal conquistado” (Oswald, 2011, p. 45 *apud* Virava, 2018, p. 70), ele não foi capaz de alcançar a “força étnica”, que produziu apenas versos de “ingenuidade primitiva de ritmos pobres” (Oswald, 2011, p. 45 *apud* Virava, 2018, p. 70).

Ao observarmos alguns trechos da conferência de Oswald, é possível identificar em algumas falas algumas teses que reaparecem, um ano após a sua apresentação em *Sorbonne*, no *Manifesto da Poesia Pau-Brasil*. Em síntese, Oswald propõe que, havendo o elemento étnico como um objeto a ser explorado, a produção brasileira, a partir da valorização das culturas indígena e negra, deveria ser aliada a uma forma renovada, o que levaria a arte brasileira do país para uma direção inexplorada e a uma guinada (Virava, 2018). Nesse sentido, ressalta Thiago Gil Virava (2018, p. 71) sobre o parecer oswaldiano: “O esforço do Brasil contemporâneo era libertar-se da submissão às ‘influências importadas’

e aproveitar as riquezas de expressão que já possuíamos para construir uma arte verdadeiramente nacional”.

As influências importadas a que Oswald se refere, têm como dado histórico a concepção da tradição pictórica brasileira, que comportava em seu seio os ideais clássicos de influência francesa. Ao olhar para o passado cultural do país, o poeta falava da Missão Artística Francesa no Rio de Janeiro, no século, XIX (1817), e na presença de Jean Baptiste Debret, pintor discípulo de Jacques-Louis David, que esteve no Rio de Janeiro no período do Missão. Para ele (Andrade, 1923, p. 206 *apud* Virava, 2018, p. 71): “Na pintura, criada no Rio por Debret, que fazia parte da missão francesa de cultura contratada por dom João VI, há toda uma tradição do retrato de assuntos históricos”. Como uma produção pictórica de verniz nacional, era profundamente importada, o que gerava um “bloqueio à produção de uma verdadeira arte nacional” (Virava, 2018, p. 72).

É dessa ruptura com a tradição que Oswald buscou romper. Contudo, veremos o interesse de Oswald pela ala conservadora do modernismo francês, que buscava afirmar, através da escrita moderna, os valores da tradição na literatura nacional.

4.2 Um modernismo sem ruptura na construção do *Manifesto e da Poesia Pau Brasil*

Quando Oswald se deparou com as transformações estéticas em Paris, ele observou um tipo novo de concepção de arte moderna, em que artistas interagiam com os elementos clássicos para compor as suas obras. Esse olhar estético ao passado foi uma fase pelo qual o modernismo francês cada vez mais se tornava se conservava. Lá a modernidade já estava estabelecida como uma tradição. O romancista brasileiro percebia que nos anos vinte, a modernidade na pintura era pós-cubista, a música Neoclássica, o que indicava uma superação do elemento experimental feita nas obras de vanguarda, da década passada. Assim: “Modernidade deixara de ser apenas sinônimo de progresso técnico” (Dantas, 2021, p. 963). Por esse prisma conjuntural da arte que, naquele momento, prestigiava os elementos clássicos (o popular na cultura, bem como o nacionalismo e a sua tradição), a vanguarda paulista não podia somente reproduzir

como elemento de sua própria produção artística (literatura e pintura) a evolução das formas e o discurso progressista (ou de ruptura) da modernidade, pois cairia num anacronismo. Sobre a conjuntura da arte naquele momento, onde a vanguarda perdia seu apelo ao experimental, e olhava para tradição nacionalista, Vinicius Dantas afirma (Dantas, 2021, p. 963):

“Ainda que o “gosto do século” fosse um só, com o fim da I Guerra, os modernismos se descobriram inscritos em dinâmicas nacionais que armavam configurações ideológicas as mais inesperadas — a prova estava aí em Paris, no sobressalto tradicionalista que acometeu a vanguarda. A revolução formal da arte e da literatura não havia sido redefinida em conformidade a uma tradição venerável, cujas conotações nacionais estavam em primeiro plano? A vanguarda francesa vivia por conseguinte a desintegração de um ideal monolítico de modernidade e do evolucionismo inerente à sua justificação”.

Apollinaire, um poeta que Oswald e Mário de Andrade já liam, reivindicava a literatura nacional, em 1918, pois através das “diferenças étnicas e nacionais” (Apollinaire, 1918, p. 388 *apud* Dantas, 2021, p. 964) expressa por tal literatura, se enriquecia a diversidade na modernidade. Isto é, a escrita moderna, que tendia a ser “expansiva e mundial” (Dantas, 2021, p. 964), não trazia a “variedade de expressões literárias”, (Apollinaire, 1918, p. 388 *apud* Dantas, 2021, p. 964). O escritor francês acreditava que era preciso impor uma regra de produção, que racionalizasse a imaginação anárquica da poética moderna. Cabe ressaltar que, no Brasil, essa retomada de uma escrita que visasse os clássicos, apresentados pela produção local, abriu a possibilidade de revisão da nossa literatura, que almejava superar os movimentos parnasiano e simbolista, através da atualização moderna da tradição local, dando à literatura modernista brasileira mais autenticidade e característica nacional.

Foi por esse caminho aberto pelo poeta francês que a “vanguarda francesa assumira de modo explícito e burlesco o conservadorismo intrínseco à formação apollinairiana” (Dantas, 2021, p. 964). Oswald percebeu que a situação histórica do modernismo francês não seguia pelo caminho o qual os movimentos dadaísta e surrealista construíram ao longo da década de vinte, isto é: em que a radicalidade era o elemento central na produção de suas obras. Esses movimentos traziam tal radicalidade para o cerne moderno porque confrontavam justamente “esse quadro de moderação do modernismo francês, e, por isso mesmo, “interessaram tão pouco a Oswald” (Dantas, 2021, p. 964).

Em um ponto de vista interessante acerca desta questão sobre a vanguarda *versus* a arte da tradição, Benedito Nunes afirma (1995, p. 09), que as vanguardas

utilizaram o conceito de primitivismo para afastar a nova arte, que surgia com os movimentos de renovação, “das tradições e convenções do passado” (Nunes, 1995, p. 09). Os cubistas, por exemplo, tomaram da arte africana o caráter “instintivo” e a “simplicidade formal” como inspiração para a “expressão plástica pura” (Nunes, 1995, p. 09). O primitivismo no qual poetas e artistas plásticos dadaístas e surrealistas viam como um ideal de composição para suas obras, buscavam expressar a espontaneidade do interior e do sentimental, repletas de emoção que encaminhava o espectador à catarse ou à reflexão do inconsciente; elementos distintos da arte que se inspirava em manifestações primitivas para compor a partir de um “conteúdo animista” e que tratavam as “qualidades empáticas das máscaras e estatuetas trazidas da África e da Oceania” (Nunes, 1995, p. 09).

Aracy Amaral observa (2021, p. 16) que a inspiração para produção da *Poesia Pau Brasil* se deu por essa influência da produção parisiense e pela produção cultural da tradição brasileira, principalmente colonial e indígena. A viagem causara-lhe impacto tão profundo que o inspirou a criar, ao lado de Tarsila, o movimento denominado “pau-brasil” que produziu o nosso “primeiro produto de exportação (...) da terra” (AMARAL, 2021, p. 57). Esse vínculo com a tradição, que trazia em seu bojo a ideia de um espírito meio vanguarda, meio conservador, é uma questão que mostra o lado dialético da produção modernista de Oswald. É o que também observa o pesquisador Eduardo Coelho (2022): se por um lado, Oswald alimentou um movimento de ruptura com tradição (passadismo) até o momento de realização da Semana de Arte Moderna de 1922; por outro, ele é o mesmo escritor de espírito vanguardista de São Paulo que procurou alimentar a permanência de alguns elementos da tradição (nacional e local), depois da passagem por Paris. No ensaio clássico, intitulado *Oswald canibal*, o filósofo e pesquisador da literatura brasileira, Benedito Nunes afirma (Nunes, 2021, p. 2216):

Não são das vertentes dadaístas que saem as águas nutrizes dos principais conceitos estéticos empregados no “Manifesto da Poesia Brasil”. Dir-se-ia até mesmo que Oswald de Andrade se voltava, nesse momento, para as alas mais conservadoras da vanguarda europeia que já constituíam uma espécie de sedimento histórica do moderno.

Podemos observar que após a passagem em Paris de 1923, Tarsiwald foram influenciados de forma profunda pela valorização que os europeus davam à cultura e à realidade que ambos conheciam. O que fez o casal se conscientizar sobre a força de sua própria cultura, além de adotar como método o sistema de representação de uma determinada realidade primitiva, foi a percepção de que elas

eram uma fonte utilizada num mercado aquecido da arte, bem como absorvida e aproveitada por países imperialistas, como a França. As tradições de povos originários, étnicos, coloniais, fizeram parte do mercado da arte na França. O valor de peças e obras estéticas consideradas exóticas, haviam superado a expectativa por obras que carregavam elementos de vanguarda e revolucionário — longe de um tipo de fazer primitivo que o cubismo possuía como elemento intrínseco —, mas que traziam elementos provenientes de países atrasados. Tais elementos era o que tornavam o mercado aquecido em grandes salões da classe burguesa. Oswald observou “a força simbólica e cultural dos sistemas de representação do mundo primitivo” (Dantas, 2021, p. 965) por toda a Europa. Fosse arte pré-colombiana, máscara africana ou arte negra, todas essas formas foram vertidas em “mercadoria e moda cultural” (Dantas, 2021, p. 965) na Paris moderna. Assim, a moda parisiense era consumir um artigo extravagante. Como afirma Vinícius Dantas (Dantas, 2021, p. 965):

Esse artigo de consumo, “o hermetismo malicioso dos negroides de Paris”, expressão de 1925 de nosso autor, estava longe de ser o primitivo que desencadeara a revolução plástica do cubismo. Agora não mais implicava ruptura e um método novo de composição, nem revirava de ponta-cabeça a representação a partir da alteridade hiperdensa de uma realidade plástica autônoma. Peça infalível da ambientação chique de “*tout Paris*”, adereço de cena do *vaudeville*, o primitivo agitava com extravagância a mesmice dos palcos e salões burgueses.

Um fato interessante sobre o impacto da viagem por Paris: a de que Oswald teria rasgado o manuscrito de *Estrela de absinto*, que fazia parte d’*A Trilogia do exílio* — como indicado no primeiro capítulo desta dissertação —, livro publicado em 1927. Assim relata Sérgio Milliet: “Loucura! A estatuária negra e as teorias parisienses endoideceram-no” (Prado, 1976, p. 67 *apud* Dantas, 2021, p. 965).

No entanto, é importante ressaltar que o reconhecimento de culturas externas à Europa se dava pelo valor de uma mercadoria a ser consumida e Oswald foi de encontro a esse processo mercadológico, porém, apostando em uma forma própria à condição brasileira. Com isso, é bom lembrar que foi por meio de uma iniciativa mercadológica, e pelo alto valor no mercado francês da cultura e da representatividade de sociedades primitivas, que Tarsiwald despertaram para a produção de uma arte nacional, brasileira. Como afirma Vinicius Dantas (2021, p. 965): “Quer como brasileiro, quer como parisiense por afinidade, Oswald intenciona com *Pau Brasil* praticar em escala restrita da realidade brasileira aquilo que o imperialismo pratica em escala planetária”.

Nesse sentido, Oswald adotou como fórmula de aplicação à sua literatura uma “modernidade que facilita a especificação da matéria brasileira” (Dantas, 2021, p. 965). Partindo de uma moda parisiense, conseguiu fazer avançar, além de sua própria literatura, a estética moderna e nacional no Brasil. Havia ainda duas etapas históricas que o escritor paulista buscava superar: 1) o atraso da burguesia de seu país, no quesito cultura; bem como: 2) a partir de uma transfiguração que daria outro significado para a fórmula adotada por ele em Paris, uma fórmula que pudesse ser usada no contexto brasileiro e assim “atender as solicitações da modernização de um país da periferia” — superando até mesmo a estética de Paris. A versão estética de Oswald, mais sofisticada e adaptada ao contexto de seu país, deu o *start* para que o futurismo paulista se transformasse em modernismo brasileiro. Abriu-se, portanto, uma nova etapa histórica para a literatura brasileira (Dantas, 2021).

Nesse sentido, a proposta estética de Oswald de Andrade precisou modificar a referência que tinha de Paris para encaixá-lo ao contexto brasileiro, pois o ambiente assim o exigia. Nossos problemas específicos não permitiam uma replicação do método europeu, fosse da vanguarda primitivista, fosse do modernismo conservador francês (Jardim, 2016).

Essa etapa nova também possibilitou que mudanças ocorressem no interior do movimento modernista. Vemos que nesse momento de 1924, a renovação estética, que esteve presente desde antes da Semana de 22 no futurismo paulista, alinhou-se ao “projeto de elaboração de uma literatura e de uma arte com caráter nacional (...) ao mesmo tempo que passaram a envolver a reforma ampla da cultura” (Jardim, 2016, p. 60).

Em dezembro de 1923, Oswald volta ao Brasil com um programa em mente, e já portava consigo os planos para uma poesia que abriria uma nova página na história da literatura de seu país. Há cem anos, exatos 18 de março de 1924, o poeta moderno publica o “Manifesto da Poesia Pau Brasil”, no jornal *Correio da Manhã*, do Rio de Janeiro. Este foi o primeiro manifesto de um pensador moderno brasileiro, cujo programa poético se adiantava em muito à própria feitura de poesia que o escritor projetava em seu escrito. Afinal, o livro de *Poesia Pau Brasil* foi publicado um ano após o *Manifesto*, e nem sequer estava prestes a ser finalizado em 1924, mesmo que se considere o fato de que já havia escrito alguns

poemas. A versão final do livro chegou às mãos da edição quase na metade do ano de 1925 (Dantas, 2021).

Podemos observar que o programa escrito por Oswald trazia uma visão nova sobre o Brasil, principalmente, por influência das imagens que surgem nas viagens a Paris, Minas Gerais e Rio (feitas em 1924). É o que lemos em passagens como “Bárbaros, pitorescos e crédulos. Pau-Brasil. A floresta e a escola. A cozinha, o minério e a dança. A vegetação. Pau-Brasil” (AMARAL, 2021, p. 82). Ele descobriu a dicotomia brasileira e redescobriu o Brasil poucos meses antes da publicação do próprio *Manifesto*.

O momento que consideramos o estopim do movimento modernista brasileiro se deu após a viagem de Tarsiwald a Paris. Assim, as viagens promovidas pelos modernistas brasileiros para conhecer o Brasil, ao lado de Cendrars —como vimos no capítulo anterior —, foram de suma importância para o *start* à nova fase do modernismo. O olhar de Oswald de Andrade sobre o contexto histórico brasileiro inspirou-o a escrever a *Poesia Pau Brasil*, cujo núcleo é formado por “impressões recolhidas” (AMARAL, 2021, p. 58) durante essas viagens. Vemos, em 1924, tanto nas pinturas de Tarsila, bem como na literatura de Oswald, uma mudança gradual, que é já sentida em seu manifesto bombástico e na escrita de *Memórias sentimentais de João Miramar* (como veremos mais a frente). O *Manifesto* trouxe como perspectiva, além da redescoberta de Oswald de seu próprio país, uma “virada no caminho de renovação da arte e da cultura do país” (Jardim, 2016, p. 65).

Ao contextualizarmos os avanços que o *Manifesto* trouxera ao meio literário brasileiro, pode-se afirmar que o segundo tempo do modernismo brasileiro só começou após a sua publicação. Sugere-se que, enquanto a segunda fase da construção do movimento modernista acontecia, o movimento se reorientava pelo programa proposto por Oswald, para que se pudesse desnudar o falseamento da realidade da vida do brasileiro e construir um caminho que levasse ao “elemento nacional” (Jardim, 2016, p. 65). Era preciso ver o país pela ótica adequada ao seu tempo e, assim, se considera que o escrito de 1924 trouxera a possibilidade de ver o Brasil “com os olhos livres” (Andrade, 1974, p. 09 *apud* Jardim, 2016, p. 65). Não havia mais motivos para movimento modernista confrontar os ideais passadistas (como se fez no primeiro tempo), pois a atualização do movimento se concretizava em 1924. A questão fundamental era inserir no seio do movimento

modernista o elemento nacional da vida cultural do país. O que, por sua vez, tornou a tradição nacional em sinônimo de modernidade na arte. Em tese, o que o movimento pensava naquele momento era: para o país alcançar a modernidade era preciso se afirmar a partir dos “traços nacionais da cultura” (Jardim, 2016, p. 65).

Um novo Brasil, um país (re)descoberto por Oswald foi articulado com a tradição, isto é, uma articulação entre o passado familiar com o passado do próprio país, o que Aracy Amaral chama (2021, p. 82) de “sentido histórico-futurista, um passado muito ‘prá frente’”. Assim, vemos uma visão dualista do Brasil ao longo do *Manifesto*, que pode ser chamado de uma “tradição-máquina” (Amaral, 2021, p. 83). Ao citar as palavras de Oswald sobre esse maquinário que trabalha a tradição, Aracy Amaral relembra (2021, p. 83)

“Uma visão que bata nos cilindros dos moinhos, nas turbinas elétricas, nas usinas produtoras, nas questões cambiais, sem perder de vista o Museu Nacional”, diz ainda Oswald de Andrade nessa primeira versão do Manifesto. Ou seja, os pés na história mas voltados para o futuro, a cor caipira através da geometrização das formas, dentro do momento mundial sem a ausência da terra.

Nesse sentido, o programa trazia a “originalidade nativa” (NUNES, 1995, p. 10) dos fatos da vida brasileira a partir de uma visão cinematográfica, ou pintada de uma cena com cores de açafrão e ocre no verde (fosse de uma casa, fosse da favela), a história comercial e dos bandeirantes, a formação étnica no Brasil, a vegetação e minério, a culinária e linguístico (NUNES, 1995). O “Manifesto da Poesia Pau-Brasil” inaugurou, em pleno período de desenvolvimento econômico¹², uma visão da realidade social e cultural do país, que apresentou aquele elemento originário nativo (NUNES, 1995). Oswald, imbuído do espírito de uma época cuja produção de arte moderna encontrava-se favorável no país, parte de uma perspectiva étnica, que se manifesta no programa de pau-brasil. Nele havia um

¹² A pesquisadora Vera Ceccarello define (2018, p.16) esse momento no país, em sua tese, afirmando que o processo de modernização do Brasil modificou as estruturas do país no fim do século XIX, início do XX. A Abolição da Escravidão e a Proclamação da República foram acontecimentos fundamentais que temperaram as condições de abertura de uma fissura no Brasil, isto é, estes dois acontecimentos abriram uma crise na sociedade brasileira. Podemos situar esta crise brasileira que abarca meados do XIX até o ano de 1929 – ano da crise financeira de Nova Iorque. Houve então um deslocamento de costumes, em que preceitos foram trazidos (como importação) ao país. Podemos também entender estas condições como a nova ordem competitiva relacionada aos conflitos sociais e às estruturas tradicionais da sociedade brasileira. Isto presume o surgimento de uma situação nova para a aristocracia e a burguesia nacional, que precisaram adaptar-se a essas novas condições que o capitalismo moderno impusera. As novas condições foram, portanto, a acomodação de classes no capitalismo periférico no Brasil (CECCARELLO, 2018, p.16). A partir disto, é que podemos relacionar estas novas condições nacionais ao que Oswald tem como referência, bem como pretende apresentá-las em sua poesia. É preciso ressaltar que nos tempos do Império, antes da Independência, o Brasil tinha como dois de seus principais produtos de atividade econômica o açúcar e o algodão.

salto étnico que favoreceu o avanço de parte do que viria a ser conhecido como “pensamento selvagem” (MONTEIRO, 2014, p. 30). Se por um lado, o polêmico primitivismo foi um salto na cultural do século XX na Europa — como vimos mais acima —, particularmente, entre os artistas franceses, por outro, o pensamento selvagem foi o salto brasileiro cosmopolita dado por Oswald na poesia.

Sem tirar de vista o ponto crítico do falseamento da realidade, o *Manifesto* tendia a desmascarar uma cultura que não permitia ao leitor ver a realidade brasileira. Durante séculos, uma parcela pequena da intelectualidade erudita da tradição brasileira construiu uma imagem falsa do próprio Brasil, porque se orientavam pela cultura exterior. Isto é: mediavam-se por critérios que não eram adequados ao país em que viviam. Era isso que impedia, segundo Oswald, a produção artística de alcançar o elemento nacional (Jardim, 2016). A imagem que define o falseamento histórico do Brasil é o “encontro do primeiro branco com a terra descoberta” (Jardim, 2016, p. 66), como se essa relação se desse sem conflito, suborno, exploração.

Sob uma perspectiva crítica, a literatura do século XIX aparece no documento-programa como uma expressão do pensamento de eruditos que não conhecem ou enxergam a realidade que os rodeava, o que, por sua vez, deu origem a movimentos como o romantismo, o naturalismo e o parnasianismo. O *Manifesto* deixa subentendido a sua oposição: à “morbidez romântica”, ao “detalhe naturalista”, em que “Instituiu-se o naturalismo. Copiar. Quadro de carneiros que não fosse lã mesmo, não prestava (...) no dicionário oral das Escolas de Belas-Artes queria dizer reproduzir igualzinho” (Andrade, 1974, p. 07 *apud* Jardim, 2016, p. 66). Portanto, o programa poético se opôs a quase toda manifestação artística do século XIX.

Com a entrada do estilo modernista no cenário brasileiro, começou-se a revolver certas convenções, principalmente àquelas que causavam desconforto ao moderníssimo Oswald (eruditos que não compreendiam a dinâmica de seu próprio país), o que, por sua vez, com seu manifesto, ele respondeu à exigência de “uma linguagem diferenciadora (Lima, 2021, p.1315). Respondia assim aos fenômenos típicos de tempos novos no Brasil. Antes disso, a literatura apenas reproduzia e, de forma descritiva, pautava-se na simples observação (Lima, 2021, p.1315).

Sobre o tipo de escrita (até a chegada do estilo modernista), é perspicaz a analogia de Luiz Costa Lima (2021, p.1315):

desde o romantismo, vicejasse uma literatura descritiva, centrada na observação (...) não contrariava a regra do escrever com punhos de renda. No máximo, como já se disse a propósito de Euclides da Cunha, as rendas eram substituídas pelo enredado dos cipós (...) A introdução do coloquial, portanto, não foi apenas o acréscimo de um recurso técnico; paralelo à atenção prestada ao modesto, ao prosaico, ao acidental e à cena de rua, ela estabelece uma relação diversa da literatura com o país.

Por não se ajustar à qualquer fórmula que não empregasse a melhor expressão para o mundo contemporâneo de Oswald, a arte propagada no *Manifesto* podia abarcar os elementos conflituosos da vida no Brasil que, na verdade, escondia-se sob o tapete dos “preconceitos do saber doutor” (Jardim, 2016, p. 67). No programa de pau-brasil, esses conflitos poderiam ser conciliados, como podemos observar na relação entre o arcaico e moderno, o conhecimento popular e erudito, o urbano e o rural; assim, tudo é passado e presente ao mesmo tempo (Jardim, 2016).

O fato é que o país passou por um processo de modernização a partir do momento em que manteve o “contato com uma realidade espontânea e natural” (Jardim, 2016, p. 67), sem deixar de lado os elementos contraditórios do país, mantendo-os “juntos e vivos, em uma perspectiva de integração” (Jardim, 2016, p. 67). Um país que possuía técnicas avançadas, como o Brasil, podia entrar na era da modernidade. Isso também se refletiu nas formas poéticas que abarcassem o lirismo e o sentimentalismo, sem deixar de conciliar a força da “nossa tradição lírica” (Jardim, 2016, p. 67) com os avanços da escrita moderna.

A seguir, veremos como o livro *Poesia Pau Brasil* aprimorou a proposta de seu programa, ou como deixa de lado algumas questões levantadas no documento de 1924. Falaremos, além da produção do livro de poesia, também do romance *Memórias sentimentais de João Miramar*, outro livro angular da bibliografia do escritor paulista.

4.3 A escrita de duas grandes obras brasileiras do século XX

Antes da publicação do livro de poemas *Pau Brasil*, poucos foram os escritos de poesia lançados por Oswald de Andrade — alguns saíram em jornais ou revistas. Mas o poeta não era reconhecido por seu trabalho no campo da poesia. Oswald, desde a Semana de 22, era um romancista reconhecido por seus pares. A sua estreia como escritor deu-se com o livro *Os Condenados* — como já

mencionado, tivera partes lidas na Semana de Arte Moderna. Após esse acontecimento, obteve “a louvação quase unânime da crítica” (Dantas, 2021, p. 960). Foi de repente que Oswald se debruçou sobre a forma poética, enquanto escrevia *Memórias sentimentais de João Miramar*. Por vontade de experimentação com a linguagem e também com a linguística, Oswald buscou na poesia um tema para exercitar “a versão poética de episódios realistas” (Dantas, 2021, p. 959). O próprio Oswald admite (Andrade, 2004, p. 60 *apud* Dantas, 2021, p. 959) esse fato, em uma carta ao escritor Léo Vaz

(...) a revolução modernista eu a fiz mais contra mim mesmo que contra você ou o prezado leitor Sr. Zampeta. Pois eu temia era escrever bonito demais (...) se eu não destroçasse todo o velho material linguístico que utilizava, amassasse-o de novo nas formas agrestes do modernismo, minha literatura aguava e eu ficava parecido com D’annunzio ou com você.

O pesquisador Vinicius Dantas também explica (2021, p. 959):

“Acredito que durante a revisão estilística feita em Paris das *Memórias sentimentais de João Miramar*, sua prosa passou a sentir a gravitação dos padrões poéticos da vanguarda, nos quais encontrou um campo outro para a fulguração da frase carregada de estilo, que era a marca registrada do cronista e do romancista. A emancipação da narrativa levou-o a cruzar a fronteira poética: a prosa miramarina respira sintaxe de poesia no andamento da própria fase”.

Memórias... é uma obra de teor experimental e ao considerarmos a sua prosa — no que se refere à convencionalidade de um romance realista —, não apresenta uma linha narrativa ou traços psicológicos de personagens comuns ao gênero. Os capítulos são como pequenos retratos, quase poemas, ou “capítulos-relâmpagos” (Dantas, 2021, p. 959), de estilo peculiar. Ele subverte a forma do romance através da caricatura apresentada como eventos da vida de alguém. O elemento moderno do romance é o estilo satírico, que transforma a burguesia, a qual ele próprio pertencia, em uma classe medíocre. A matéria do livro foi manejada com as ferramentas da vanguarda, possíveis somente à modernidade literária do início do século XX. Assim, o livro traz frescor à forma do romance, ao deslocar o olhar da classe burguesa, colocando-a em um segundo plano, o que resulta em um olhar apurado, quase exato sobre a “modernidade local” (Dantas, 2021, p. 960). Oswald “se vinga de sua própria ficção, destroçando o mundo inventado de alpinistas sociais, fazendeiros, viajantes endinheirados, imigrantes, aventureiros, empresários de segunda e beletristas de terceira, que compõe o horizonte burguês” (Dantas, 2021, p. 960). Para Vinicius Dantas (Dantas, 2021, p. 959)

O vanguardismo não só é o elemento em que Oswald se desfantasia, como seu novo estilo sopra a vida nesse universo abafado; agora há uma “animação” no mesmo sentido que se diz que esta existe no desenho animado. A sátira estilística “anima” o velho romance, disfarçando a mediocridade dessa burguesia endinheirada sempre às voltas com negociatas, golpes do baú e paixonites de opereta.

Sobre a força inventiva e as qualidades do romance de Oswald, Mário de Andrade nos apresenta a sua versão de Osvaldo, em prefácio para *Memórias...*, como um *clown* inventivo, que têm em mãos as ferramentas para “interessar e divertir” (Andrade, 2004, p. 07-08) seu leitor, e cujas ações motivam-se pela vida. Assim, Mário se refere (Andrade, 2004, p. 08):

no clausismo do criador do mito futurista brasileiro há uma qualidade ainda por destacar: não é clown de profissão. A raridade do bom palhaço vem disso. Não digo que se surpreenda neste quando trabalha, a miséria do lar distante. Muito menos paixões sem eco e outras invencionices da psicologia octocentista. Não (...) ele diverte-se também. Há muito tempo já que vivo a pensar secretamente ser Osvaldo o melhor espectador de si mesmo.

Para Mário, Oswald teria se tornando um modernista brasileiro ao abdicar do realismo de *Os Condenados*, apresentar lentidão narrativa e apelos de “bugigangas sonoras” (Andrade, 2004, p. 09). Construtivo em sua forma, as *Mémórias sentimentais de João Miramar*, ao contrário, trouxeram ao novo tipo de romance capítulos com simultaneísmo, à guisa de cinema; sua estrutura é moderna e seu estilo é de um tipo “analítico-realista”. O realismo é proveniente de James Joyce, o sentimentalismo é brasileiro, um “eterno sentimentalismo” (Andrade, 2004, p. 09). O seu romance é, assim, uma destruição que confraterniza, de forma dadaísta (algo que Oswald não concordaria), o retorno ao “material literário puro” (Andrade, 2004, p. 09), tratando da língua portuguesa brasileira, em formação à época. Já aparecia em *Memórias sentimentais* as tendências da *Poesia Pau Brasil* (Andrade, 2004).

Quando Oswald se debruçou para reescrever *Memórias...*, em Paris, acabou por encontrar uma forma de reverter o falseamento da cultura, algo que seus companheiros burgueses objetivavam, inclusive, falseando a sua própria história, na intenção de florear a história de sua ascensão. Assim, a narrativa do romancista ao nos levar para uma direção que não é a de um romance realista, isto é, a de não mostrar o papel e a função social de alguém que busca ascender socialmente, ele “se diverte ao nos apresentar o progresso paulista sob a direção de uma burguesia de escroques de todo tipo, alheia em sua falta de refinamento à revolução artística” (Dantas, 2021, p. 960). Ele trata, portanto, de um elemento conflitivo (interno) do

modernismo paulista: escrever sobre a síntese da relação entre a ascensão da burguesia conservadora e o manifesto de uma nova arte.

Assim, é sob a vanguarda e a visão crítica que nasce a poesia de *Pau Brasil*. Isto é, originou-se daquele conflito, mas com o acréscimo dos fatos da vida nos versos. A poética deste livro, menos afetado pelo lirismo que há em *Memórias...*, passou a tratar com certa prosa a construção dos versos, tornando-os antiformalistas, algo típico de uma poética modernista. A sua “autenticidade e espontaneidade” (Dantas, 2021, p. 960) estão nesse elemento antiformal. Se, por um lado, *Memórias...* apresenta de forma satírica a “tensão implacável e altamente amaneirada”, com fragmentos de acontecimentos, em meio a registros simultâneos ou de forma alternada; por outro, os poemas vão pelo caminho da redescoberta do “natural e coloquial, a despeito da sugestão simultaneísta das imagens e das transgressões sintáticas” (Dantas, 2021, p. 960).

Interessa-nos observar que Oswald compreendia o seu romance *Memórias...* como um livro de poesia desarticulada, a expressão da “pré-história de sua poesia” (Dantas, 2021). O romance é tratado por ele como uma preparação poética que culminaria na “clareza, nitidez, simplicidade e estilo” (Dantas, 2021, p. 960) de *Poesia Pau Brasil*. Afinal, se o romance começa em 1923, ano em que esteve em Paris, a superação dessa desarticulação poética somente poderia se dar em 1925 com o livro de poesia, quando o *Manifesto* (seu programa estético) já estava publicado, um ano após a viagem ao interior de Minas e pelo Rio de Janeiro, junto de Cendrars e de amigos modernistas. Aliás, cabe ressaltar que são essas amizades do meio modernista de São Paulo, cuja escrita poética era central para expressão, que o influenciou a retomar a escrita de poesia. Notamos que Mário de Andrade foi o seu principal mentor. Intelectual de primeira, Mário já apresentava encantos e desencantos com o passado brasileiro e com a modernidade, fosse em ensaios ou poemas. Sobre a importância da poesia para os modernistas de São Paulo, há que se averiguar o fato de que ela teria sido a forma experimentada para as práticas da teorização estética e de leitura crítica. Oswald, portanto, correspondeu a dinâmica de seu grupo ao incorporar a poesia em suas especulações, até porque ele não havia sido o primeiro a pensar a relação estética a partir da poesia. Assim afirma Vinicius Dantas (2021, p. 960)

Toda a inquietação convergia para a poesia, então alçada a objeto central das indagações crítico-estéticas. Graças em particular à contribuição de Mário, com suas teorizações, nesse terreno a renovação criativa se deu paralelamente à especulação estética. Ligado intimamente a Mário, Oswald devia acompanhar com interesse e ciúmes as discussões sobre o verso livre, o fim dos assuntos poéticos, o lirismo puro, que o primeiro descarregava sobre o grupinho aturdido, sem contar o peso que sua crítica exercia sobre os experimentos de todos.

A *Poesia Pau Brasil* surge três anos após o abalo estético causado pela Semana de 22, em São Paulo. Essa coletânea de poemas de Oswald apresenta um retrato de temas históricos que é caracterizada pela visão satírica do poeta. A inspiração parte da construção histórica do Brasil. O livro de Oswald representou a tarefa estética que buscava a ruptura com o laço que nos prendia à decadência europeia. Por ser um empreendimento inovador, o primeiro livro ajudou a organizar “a libertação do verso brasileiro” (PRADO, 1966, p. 60). A famosa frase de Paulo Prado, “o mal da eloquência balofa e roçagante” (PRADO, 1966, p. 61), expressa a esperança de que o livro de Oswald semearia o grande livramento de um mal poético de nossa literatura antes do nascimento do modernismo. Nesta perspectiva, o primeiro livro de poesia de Oswald significou, na história de nossa literatura, uma resposta ao falso intelectualismo produzido no país (BOAVENTURA, 1986, p. 47).

Ao considerar a sua poesia como a representação de uma “sala de jantar domingueira”, Oswald buscava no interior do Brasil “fontes emocionais” (Jardim, 2016, p. 69) de nossa cultura para integrar a arte brasileira ao solo de produção nacional, alinhando a tradição à modernidade da escrita. Isso, por sua vez, valorizou as obras dos antepassados brasileiros (as manifestações culturais e populares), o que somente seria possível através da rejeição em copiar elementos estrangeiros. Não há, assim, uma rejeição ao passado, mas a sua integração na modernidade, o que a identifica como uma arte nacional (Jardim, 2016), tão desejado pelo *Manifesto* de 1924.

O pau-de-tinta de origem nativa, que nomeia a nação, é o que atrai Oswald a compor as cores de sua poesia de exportação. Tipo de poesia que retrata o Brasil. Do ponto de vista subjetivo, o livro responde a uma demanda de tornar público o projeto estético do modernismo oswaldiano, em que nos é contado, sob a forma de um “diário-jornada”, e substanciado por ilustrações de Tarsila do Amaral, recortes e enredos mínimos da vida social e política do país. Assim, Oswald insere o

“questionamento da modernidade pós-colonial (...) movimento histórico rumo a uma alteridade” (MONTEIRO, 2014, p. 18).

A estrutura do livro pode ser compreendida através da noção de recortes das etapas do processo de tomada de consciência da realidade brasileira, que atravessa o momento da invasão dos portugueses sob o comando de Pedro Álvares Cabral, até a redescoberta de Oswald de Andrade, buscando retomar a herança cultural de mais de quatrocentos anos de construção histórica. Neste sentido, podemos pensar que *Pau Brasil* é a uma resposta poética à noção alienante da própria situação política, cultural e econômica brasileira, perpetuada pelo registro e pela história oficiais. Lemos a narrativa do Brasil através de pequenas estrofes, versos curtos, recortes de diários (que são em grande parte colagens de documentos oficiais), por diversos séculos carregados de momentos de crise, transformações de modelos de vida e de mentalidade, em que aparecem a organização do modelo patriarcal e de produção da escravatura no período colonial, bem como o após a abolição (MONTEIRO, 2014, p. 19).

A resposta à crise se deu, portanto, com um novo modelo poético capaz de compreender e a “desestruturação do espaço social brasileiro (...) desde a década dos 1870, passando pela crise da República Velha, a Primeira Guerra Mundial, a industrialização” (SEPÚLVEDA, 1999, p. 11). Assim, a síntese e a concisão da *Poesia Pau Brasil*, vista poucas vezes antes na poesia — apesar de outras iniciativas modernas como as poesias de Mário de Andrade e Menotti del Picchia — traz em sua composição o aspecto epigramático e a “justaposição de imagens na montagem do verso”, corroborando com a posição do olhar *näif* que mira a vida complexa na formação do Brasil (MONTEIRO, 2014, p.20).

Em um texto escrito em outubro de 1924 e publicado como “um prefácio” na *Revista do Brasil* n. 26, Paulo Prado ressalta (1966, p. 59) a necessidade de uma renovação da expressão poética brasileira, projeto emperrado pelo ideal de importação do mundo literário de Paris daquele período. A curiosidade, segundo o escritor, estava no fato da evolução literária nacional ter se constituído em paralelo aos movimentos artísticos e o pensamento existentes na Europa, que seu deu à distância do modo de vida europeu. Assim observa Prado:

[...] a poesia (brasileira) se imobilizou no tomismo dos moldes clássicos e românticos, repetindo com enfadonha monotonia, as mesmas rimas, metáforas, ritmos e alegorias. Veio-lhe sobretudo o retardo no crescimento do mal romântico que, ao nascer da

nossa nacionalidade, infeccionou tão profundamente a tudo e a todos. (PRADO, 1966, p. 59)

É preciso ressaltar que na primeira seção de *Poesia Pau Brasil*, intitulado “História do Brasil”, Oswald toma o documento de Pero Vaz de Caminha (conhecida como a carta de achamento) para constituir boa parte dos poemas ali presentes. A prática “sampleadora” de retirar do documento histórico os versos livres permite que seus poemas sejam ready-mades (STERZI, 2022, p. 30). O livro é formado por enunciações que são recortes de falas transformadas em versos, montados de acordo com a vontade do poeta, mas que estão intimamente ligados à memória narrativa do Brasil (MONTEIRO, 2014, p. 24).

Para a análise do livro, propõe-se que o potencial estético dos poemas de *Pau Brasil* seja analisado pela diluição da linguagem que o livro abarca em seu interior. Bem como pretende-se deflagrar os aspectos utilizados em outras linguagens para melhor referenciar alguns dos aspectos inovadores dos versos do livro de 1925. Veremos a seguir a importância da linguagem do cinema em *Poesia Pau Brasil*.

4.4 A diluição de *Pau Brasil*: o cinema de Oswald

Nesse momento, gostaríamos de verificar a presença da linguagem do cinema na composição dos poemas de *Pau Brasil*. Com isso, buscamos analisar como as imagens de horror que aparecem na poesia de Oswald de Andrade retratam a vida no Brasil no período colonial. Faremos isso a partir de alguns poemas do livro, como “fazenda antiga”, “o recruta”, “caso”, “o medroso” e “levante”, todos presentes na seção “Poemas da Colonização”—, que apresentam breves cenas da vida colonial e que se relacionam com o olhar cinematográfico da poesia moderna.

Como recurso imagético, Oswald parece ter se apoiado no cinema para narrar a sua visão sobre o Brasil. Isto é, tratou da composição de imagens com certo vislumbre visceral, áspero e (quase) preciso do período colonial. É a partir dessa visão visceral e narrativa sobre o Brasil, que Oswald atravessou o passado brasileiro, da colônia à modernização (industrial, urbanística, tecnológica). É nos solavancos do capitalismo dentro de um país explorado por grandes nações europeias, que Oswald traz ao leitor uma característica importante de *Pau Brasil*: o olhar político sobre o país.

O jornalista suíço e amigo do poeta Blaise Cendrars, Nino Frank, escreveu (Eulalio, 2001, p. 424) em 1928 uma nota intitulada “Malas e Valises São Paulo — Paris. Oswald de Andrade”, sobre Oswald e seus escritos, onde afirma que as suas obras, por estarem entre a “fronteira da política e da literatura (...) nos propõe ideias que por serem bastante inesperadas não são menos realistas” (2001, p. 424). A nota de Nino Frank, também um crítico de cinema, abre margem para tratar o aspecto cinematográfico que *Pau Brasil* traz.

Apoiaremos-nos nas análises dos poetas Haroldo de Campos e Sebastião Uchoa Leite sobre *Pau Brasil* para mostrar a relação da poesia de Oswald com a sétima arte. Do primeiro, será repensada a relação entre política e cinema a partir do importante ensaio “Uma poética da radicalidade”, publicado no livro *Poesias reunidas de Oswald de Andrade*, em 1966. Do segundo, utilizaremos o ensaio “Oswald de Andrade”, publicado em *Participação da palavra poética: do Modernismo à poesia contemporânea*, também de 1966, que também nos servirá de ponto de partida para a análise da narrativa do primeiro livro de poesia de Oswald, equiparado em certa medida à visão cinematográfica que descende de George Méliès.

4.4.1 O passeio do modernismo brasileiro pelo cinema

Os poetas modernistas amavam o cinema. É o que os estudiosos da literatura afirmam sobre “o impacto que o ‘cinematógrafo’ teve na geração da Semana de Arte Moderna de 1922” (Paranaguá, 2014, p. 12). É preciso ressaltar que, para tecer uma relação entre o Modernismo e o cinema, entre os poemas de Oswald e o horror, servindo de propósito a esta dissertação, tal relação deve ser encarada num quadro geral da modernidade pela qual o Brasil passava no período inicial do século XX.

Há um consenso entre os especialistas de cinema de que há um laço entre o cinema brasileiro e o Modernismo. Há materiais cinematográficos suficiente que corroboram essa relação, como são os casos — só para citar dois — dos filmes de Joaquim Pedro de Andrade: *Macunaíma*, lançado em 1969, considerado um marco do Cinema Novo; e *O homem do Pau-Brasil*, lançado em 1982, e que,

apesar de ter recebido o prêmio de melhor filme no festival de Brasília (em 1981), teve má recepção do público (Paranaguá, 2014).

O fato é que o cinema foi uma invenção tecnológica importante e ajudou a modernizar as demais formas artísticas no quadro geral da vida moderna no Brasil, como também aconteceu em outros países que construíram cinemas para distrair a vida da massa de trabalhadores. A vida fora modificada no início do século XX, como diz a seguinte afirmação: “esta cidade monstro com seus edifícios, seus arranha-céus, com suas ruas asphaltadas com seus anúncios, com seus cinemas, seus cartazes” (Nakano, 2022, p.23). Esse fragmento pertence a Sergio Buarque de Holanda, num texto intitulado “Antinous”, da revista *Klaxon*, em que apresenta como a vida, num centro urbano como São Paulo, tornou-se um lugar cheio de coisas amedrontadoras.

Observamos, como documento histórico, os escritos ensaísticos, poemas e outras manifestações artísticas presentes na revista *Klaxon*, que mostra o laço entre o movimento artístico brasileiro e a avançada tecnologia de entretenimento do século XX. É preciso ressaltar que a *Klaxon* foi uma porta-voz do Modernismo, pelo menos desde de 1922, pois tratava-se de uma revista que se identificava com a condição da cidade modernizada. Sobre isso, Oswald de Andrade escreve (2022, p. 167), em maio de 1922, no *Jornal do Commercio*, que a “*Klaxon* é uma instituição séria, muito séria em meio da balbúrdia das cidades modernas, em que a gente só abre caminho a gritos roucos e apitos esquisitos. (...) aí tem afinidades de temperamento. É belicoso, audaz, provocador, mau”.

Em várias publicações da revista, acompanhamos a presença da sétima arte na moderna cidade de São Paulo, como as críticas de cinema de Mário de Andrade — fossem de filmes nacionais, fossem estrangeiros — publicadas na *Klaxon*. No número dois da revista, Mário escreve um texto elogioso sobre *The Kid*, filme de Charlie Chaplin. Essa crítica cumpriu com a proposta do manifesto de lançamento da revista: “A cinematografia é a criação artística mais representativa da nossa época. É preciso observar-lhe a lição” (Paranaguá, 2014, p. 40). Estabelecer o diálogo entre os realizadores de cinema e o espectador brasileiro era um dos objetivos de Mário de Andrade ao publicar as suas oito críticas de filmes. Essas críticas foram pioneiras tanto no aspecto das demais publicações modernistas, quanto no que se refere à revista de cultura e literária da época, no Brasil (Paranaguá, 2014).

Um poema intitulado “Cinema de arrabalde”, do escritor Ribeiro Couto, publicado em 1926 no número seis da revista *Klaxon*, insinua os arredores de um cinema em São Paulo. Observamos como o espaço do cinema acompanha a dinâmica de construção de uma cidade em expansão, como a grande São Paulo do início do século XX (Nakano, 2022, p. 24-25):

Na frente fica uma criançada barulhenta que applaude.
Atraz, perdidos pela penumbra dos cantos,
disfarçam-se pares de namorados cochichantes.
(...) onde passam a cada momento os bondes illumunados,
levando famílias enormes em que ha mocinhas vestidas com um
orgulhoso mau gosto,
famílias que so frequentam os cinematographos do centro da cidade
e se presumem a aristocracia arrabalde.

Outro interessante caso da relação entre modernismo e cinema, talvez o índice de maior relevância para esse levantamento histórico, é a marca do projetor francês *Pathé-baby* (produzido em 1922) como título do livro de estreia do escritor Antonio de Alcântara Machado (*Pathé Baby*), publicado em 1926.

Não há como fugirmos da observação de Mário de Andrade que viu no cinema uma tecnologia capaz de revolucionar as manifestações artísticas da modernidade brasileira e uma forma de “reinserção (da arte) na cultura urbana em plena efervescência” (Paranaguá, 2014, p. 42). Essa constatação de Mário, bem como em outros índices bibliográficos, permite-nos observar a presença do cinema na poética de Oswald de Andrade. A linguagem cinematográfica está no escopo narrativo de algumas obras suas, como em *Os condenados*, *Memórias sentimentais de João Miramar* (Paranaguá, 2014), bem como em *Poesia Pau Brasil*.

4.4.2 O cinema em *Pau Brasil*, de Oswald de Andrade

Em 1925, a *Poesia Pau Brasil* havia sido publicada, trazendo em seus versos o percurso das transformações do Brasil. Oswald de Andrade, o menino experimental¹³, apresentou a sua visão sobre a construção histórica do país, a começar pelo momento da conquista. Seu olhar esquadrinhou a história e as observações cotidianas, como a de um bondinho que passava pela rua de São Paulo. Se, por um lado, a frieza cartesiana eliminou as influências externas “até

¹³ Era a forma como Murilo Mendes costumava o chamar.

chegar ao Brasil ainda meio pré-histórico, revelado pelos conquistadores” (Campos, 1966, p. 15), por outro, não havia vontade de obediência às regras passadista de românticos e parnasianos para a construção de uma boa poesia (Campos, 1966).

A poesia abasileirada foi criada para que se levantassem “tarifas de importação”, criando uma contraparte ao setor industrial e econômico: tratava-se da exportação de matéria cultural (Campos, 1966). No anseio de criar a nossa poesia, Oswald “reduziu a complicação do vestuário retórico à folha de parreira simples” (Campos, 1966, p. 15). A nossa poesia ganhara cores novas e, em algum grau, um “sentido novo e original” (Campos, 1966, p. 15), com essa redução. Em uma época dinâmica, cujas produções e realizações eram cada vez mais rápidas, foi preciso que as expressões “rude e nua da sensação (...) numa sinceridade total e sintética” (Campos, 1966, p. 10), aparecesse em nossa produção artística em meio à vida moderna. A estética redutora foi a chave, algo que Oswald compreendeu de imediato ao ver a vida passar depressa (Campos, 1966).

A síntese na poesia de Oswald gerou a poesia-minuto, o que por sua vez se alinhava à tendência de planos (*shots*) que remetiam ao *Kino-Glaz* (*Cine-olho*) de Dziga Vertov, longa lançado em 1924, no mesmo ano de publicação do *Manifesto da Poesia Pau-Brasil*, bem como do lançamento de *Memórias Sentimentais de João Miramar*, da viagem com Cendrars¹⁴ (e outras personalidades modernistas), com o mecenas Paulo Prado, com a pintora Tarsila do Amaral e o poeta Mário de Andrade (para citar alguns) pelo Rio de Janeiro e os interiores de Minas Gerais, além da produção do livro *Poesia Pau Brasil*.

Nessa poesia moderna, não cabia uma leitura que buscasse versos belos, rimados com perfeição, pois Oswald efetivou seu “mais duro golpe” (Campos, 1966, p. 17) na retórica poética do parnasianismo e seu “cerimonial alienante” (Campos, 1966, p. 17) ao propor uma poética sintética. Assim, os poemas de *Pau Brasil*, não podem ser lidos senão pelo ângulo de diversos *shots* ou pelas

¹⁴ Cendrars foi um poeta apaixonado pelo cinema, como o livro *Hoje Cendrars parte para o Brasil*, de Jérôme Michaud-Larivière, mostra-nos. O poeta franco-suíço esteve bem próximo de realizar um filme que considerava ser cem por cento brasileiro. Inspirado pelo cinema de Abel Gance e na estética de *Nascimento de uma nação*, do americano D. W. Griffith, uma obra do ex-presidente Washington Luís serviria de base para enredo, o país que Cendrars gostaria de ter apresentado era um “pouco do que é a floresta virgem, os rios gigantes, o cerrado, a floresta, o sol, os trópicos (...) país das misturas harmoniosas” (Larivière, 2006, p. 88). A sua história retrataria os bandeirantes paulistas. Foi Paulo Prado quem teria dado a ideia de Cendrars dirigir um filme inspirado na obra de Washington Luís e Oswald ficaria encarregado de escrever o roteiro. Infelizmente, a produção não pode ser realizada.

“tomadas de uma câmera cinematográfica” (Campos, 1966, p. 17). Portanto, a poesia oswaldiana é uma versão brasileira do cine-olho (*camera eye*), transmutada em versos-sínteses da realidade no Brasil.

Nesse sentido, Oswald utiliza imagens elípticas¹⁵ para retratar algum traço da realidade. Isso se dá porque ao apresentar a omissão intencional do que ocorre de forma não descritiva, o poeta transmite, através da sucessão versos com imagens breves, que lembram cenas editadas de um filme. Como exemplo, posso citar os poemas “cena” e “o capoeira”, em que os versos se desenvolvem sem que a narrativa descreva por inteiro a ação, pois são bons exemplos que definem o conceito de elipse na poesia de Oswald. Observemos os poemas (Andrade, 1966, p. 85)

cena

O canivete voou

E o negro comprado na cadeia

Estatelou de costas

E bateu coa cabeça na pedra

o capoeira

Qué apanhá sordado?

O quê?

Qué apanhá?

Pernas e cabeças na calçada

A sintaxe de Oswald de Andrade nasce de elementos não ordenados onde foi aplicado a “montagem de peças que parecem soltas” (Campos, 1966, p. 19), ou seja, Oswald reordena um discurso fora da lógica tradicional. Ao comentar a herança da poesia de Oswald e da turba de modernistas brasileiros, o poeta Waly

¹⁵ Elipse é uma figura de construção (ou figura sintática) onde há a omissão de um termo que pode ser subentendido de modo fácil. Essa omissão pode ou não retomar algo mencionado anteriormente.

Salomão, em seu livro *Armarinho das miudezas*, comenta (2005, p. 46) que tal qual os filmes de vanguarda dos russos Dziga Vertov e Serguei Eisenstein, os poemas de *Pau Brasil* apresentam close-ups de cenas, através de um olhar inocente sobre a nossa realidade, um tipo de olhar sofisticado da modernidade que chegava à poesia, o que causa uma sensação “sincrônica” (Salomão, 2005, p. 46). Assim, o olhar poético e a observação cinematográfica de Oswald de Andrade é um de seus principais legados.

Waly não exagera ao fazer essa aproximação da poesia oswaldiana com os filmes de Eisenstein. É importante lembrar que *A greve* e *O encouraçado de Potemkin* foram lançados no mesmo ano de *Poesia Pau Brasil*. Salomão também acerta ao aproximar a poesia oswaldiana aos planos dinâmicos de Dziga. Como vimos em “cena” e “o capoeira”, ou no poema “negro fugido”, cujos versos correm como cenas de um longa. Todos esses poemas estão presentes na seção “Poemas da Colonização”, de *Poesia Pau Brasil*. Em “negro fugido”, o personagem Jerônimo estava trabalhando numa fazenda a qual não pertencia, quando um grupo de pessoas entraram na cozinha, onde socava o pilão. Agruparam-se ao redor de Jerônimo, e no empurra-empurra, seu instrumento de trabalho cai, fazendo-o tropeçar enquanto permanecia no confronto corporal, mas torna-se uma presa fácil diante da violência por vir, ao cair como o pilão. Já no poema, “cena”, outro personagem negro, provavelmente um escravizado comprado na cadeia, bate com a cabeça numa pedra após perder seu canivete. Não se sabe ao certo o que aconteceu para que esse canivete voasse de sua mão, mas ouvimos o estalo ao bater a cabeça.

Para Mário de Andrade, o mistério, traço característico de poemas tradicionais, havia desaparecido na poética oswaldiana. A presença de versos sem humanidade em *Pau Brasil* é das “invenções desumanas que por desumanas não podem ir pra diante”, afirmou em carta endereçada a Manuel Bandeira (Campos, 1966). Mas não é o que observamos nos poemas citados. Nota-se apenas que há um outro efeito: a do anti-ilusionismo, que apela para a compreensão do leitor e o incita a ver aquilo que está implícito no procedimento de sua sintaxe. Neste sentido, o recurso nasce da montagem, técnica do cinema. Contudo, o poeta também captura certa influência das artes plásticas, principalmente das obras de Brecheret e de Tarsila (Campos, 1966).

O senso de objetividade de sua poética reafirma a força dos poemas com recursos de outras linguagens, que corta a parte subjetiva e sentimental para dar lugar às contradições permanentes ao longo do livro: fossem “valores positivos/ e ou negativos”. Dos mais importantes para esta análise estão: “menos compreensão/ mais agressividade; menos amor/ mais humor; menos extensão, mais tensão” (Leite, 2021, p. 1158).

Ao integrar a sua poesia ao mundo do jornal, da imagem, do corte cinematográfico, Oswald faz de *Pau Brasil* um livro que mira a objetividade para narrar a “tradição histórica do Brasil” (Leite, 2021, p. 1158). A sua visão cinematográfica, que usa como fonte documentos da história do Brasil — como as cartas de Pero Vaz de Caminha — descende de uma “visão cinematográfica primitiva” (Leite, 2021, p. 1158), como a de Georges Méliès. As cenas sínteses de relatos históricos que Oswald toma como fonte para criar seus poemas, parecem-se a alguns filmes de cinema mudo, como no poema “Secretário dos Amantes” (Leite, 2021).

É preciso lembrar que foi Méliès quem produziu o primeiro curta de horror da história do cinema: *A mansão assombrada* (*Le manoir du diable*), em 1896. Isto é, antes do clássico expressionista *O gabinete do doutor Caligari*, de 1920, considerado o primeiro longo de terror, e *Nosferatu*, de 1922. Cabe ressaltar que nesse período, o cinema já era um espaço estabelecido no Brasil e o público via diversos filmes como os de Robert Wiene e os de Charles Chaplin.

O horror na poesia de Oswald aparece em poemas de duas seções de *Poesia Pau Brasil*: na já citada seção de “Poemas da colonização”, que são “caso”, “o medroso”, “mêdo da senhora”, “levante” e “azorrague”; na seção “São Martinho”, são os poemas “assombração” e “tragédia passional” que nos assombram enquanto lemos. No primeiro poema (“caso”), a personagem, negra e sem nome, aparece no moinho aos gritos depois de morrer, socando um pilão. No segundo (“o medroso”), tão aterrorizante quanto o primeiro, mostra um espírito apagando a candeia, atormentando um vivo medroso, que precisa sentir se seu coração ainda batia, tamanho o susto que levava ao ver a aparição. Em “mêdo da senhora”, uma escravizada pega a filha recém nascida e atira-se no rio Paraíba para evitar que a filha sofresse os maus-tratos no período da escravidão. Em “levante”, os diversos enforcados urravam no vento da noite, em uma fazenda desabitada onde suas

caveiras estavam penduradas. No arrepiante “azorrague”¹⁶, o personagem em primeira pessoa grita de dor, pede perdão para que parem de açoitá-lo, e em terceira pessoa, o narrador mostra que havia pessoas amarradas na escada, enquanto a “chibata preparava os cortes” para que depois passassem salmoura¹⁷ nas feridas abertas pelo açoite (Andrade, 1966).

Ao lermos esses versos que nos arrepiam, a *Poesia Pau Brasil* é um livro que traz à tona a violência do passado colonial, como bem observa o pesquisador Eduardo Coelho (2022, p. 59), no artigo *Memórias da poesia modernista*: “Sem dúvida, nos “Poemas da colonização” há uma visada crítica em torno da violência como índice hegemônico da história de dominação e como um traço das dinâmicas sociais do país”. Para Eduardo Sterzi (2022, p. 31), em seu ensaio *Saudades do mundo: notícias da Antropofagia*, “Não foram poucas, nem pouco ambiciosas, as tarefas que Oswald de Andrade delegou à sua poesia”, por isso seus poemas também são políticos. O poeta paulista percebeu que a sociedade brasileira se constituía durante o período colonial, o que explica a dinâmica social que se perpetua até hoje.

No próximo capítulo, veremos a presença da violência na *Poesia Pau Brasil*, objetivo final desse ensaio.

¹⁶ Um tipo de chicote de açoite, usado por senhores de escravizados para flagelá-los. O açoite era composto por tiras de couro e, em sua ponta, tinha objetos perfurantes, como ossos de animais.

¹⁷ Solução feita com sal.

5

A violência na construção do Brasil: uma história da colonização em versos

A gente escreve o que ouve — nunca o que houve

Oswald de Andrade, *Serafim Ponte Grande*

*Fausto e Quixote andaram de mãos dadas dentro de sua alma.
E de todo esse fogaréu que foi a sua vida, resta-nos dizer que
você foi humano demasiado humano.*

Nonê, *Dia seguinte & outros dias*

Durante a escrita dessa dissertação, até o momento, manteve-se muito próximo a reflexão sobre o conceito de violência. Porém, se não o fizemos antes, foi para chegar a esse capítulo e dedicar algumas páginas ao objetivo de nossa investigação: mostrar a presença desta violência nos versos de *Poesia Pau Brasil*. Foi preciso caminhar um percurso longo para mostrar como Oswald de Andrade, um poeta cosmopolita, “subversor exímio de linguagens” (Schwarz, 1999, p. 14), apresenta ao leitor a violência na sociedade brasileira em algumas de suas obras (como na “Trilogia do Exílio”), ensaios, artigos jornalísticos e poemas, desde a Conquista até a chegada dos avanços da era moderna,.

Poesia Pau Brasil, publicado em 1925, é formado por enunciações que são recortes de falas transformadas em versos, montados conforme a vontade do poeta, mas que são íntimas à memória narrativa do Brasil (Monteiro, 2014, p. 24). É importante observarmos que aqueles documentos e falas já possuíam o caráter, segundo Eduardo Sterzi (2022, p. 30), ficcional. A fórmula de Oswald se utiliza do mecanismo de justaposição “de elementos próprios ao Brasil-Colônia e ao Brasil burguês (...) desconjuntado por definição” (Schwarz, 1999, p. 12), como matéria-prima para a criação de seu livro. Contudo, não há como definir a poesia de um poeta-inventor pela matéria utilizada. É preciso mostrar aquilo que ele propôs: justapor a “acomodação do desconforme” (Schwarz, 1999, p. 13) aquilo que está sujo, desarranjado, imperfeito em meio aos documentos de vários formatos, e alinhar a estrutura histórica do país que estava em descompasso (Schwarz, 1999).

A técnica utilizada em quase todo o *Pau Brasil* é a da montagem, em que se utilizam recortes de documentos históricos, mas que não podem ser lidos pela chave da exaltação oswaldiana ao progresso. Pois se tratam de versos formados por recortes de alguns registros jornalísticos ou de documentos oficiais de determinada época, em que se evidenciou alguns acontecimentos da vida brasileira. É neste sentido que a *Poesia Pau Brasil* apresenta um novo olhar poético sobre um Brasil que, dialeticamente, se desenvolvia em termos produtivos rumo à modernização, mas que ainda carregava os traços de subdesenvolvimento, resquícios de uma pesada história de exploração colonial.

O efeito poético de *Pau Brasil* ressalta aspectos gerais da vida, ao mesmo tempo em que apresenta breves cenas do cotidiano no período colonial. Efeito que o poeta traz das técnicas do cinema (como mencionamos no capítulo anterior), capaz de criar um tipo de poesia anti-ilusionista, que se fundamenta em uma sintaxe própria, por meio da mencionada técnica de montagem. Assim, o anti-ilusionismo é o olhar objetivo sobre a história (CAMPOS, 1971). E, por ser um recurso, Oswald misturou-o à sua sintaxe. É dessa mistura nasce o estilo de seu poema, que se aproxima do docudrama. É preciso retomar as palavras de Haroldo de Campos sobre a relação entre leitor e visão crítica que certos poemas de Oswald nos proporcionam. Assim, Haroldo de Campos observa (1971, p. 21):

[...] em tomadas e cortes rápidos, (*Poesia Pau Brasil*) quebra a morosa expectativa desse leitor, força-o a participar do processo criativo [...] (trata-se de) uma poesia de postura crítica, de tomada de consciência e de objetivação da consciência via e na linguagem.

Sobre a questão dos documentos em que Oswald se debruça para compor *Pau Brasil*, podemos afirmar que o poeta se depara com a violência promovida pela invasão territorial e incentiva pelos portugueses e, com ela, se deu a construção de boa parte da história do país. Poderíamos partir do famoso enunciado de Walter Benjamin, presente no parágrafo sete do clássico texto *Sobre o conceito da história* – “nunca houve um documento da cultura que não fosse simultaneamente um documento da barbárie” (Benjamin, 2012, p. 245) – e afirmar que nunca houve um documento da colonização que não fosse simultaneamente um documento da violência. O que Oswald fez foi a elaboração de um tipo de documento avesso à história oficial, contrariando seu discursos sobre a conquista. Assim, afirmamos que Oswald elaborou, como bem observa Sterzi (2022, p. 30), um tipo de “contradocumento (que) nasce de uma contra

leitura que se faz da contraescritura — Walter Benjamin diria: ‘escovar a história a contrapelo’” (Sterzi, 2022, p. 30).

É interessante observar a releitura da história do Brasil que Oswald faz em *Poesia Pau Brasil*. Ela se dá mediante a paródia, que mistura o discurso pressuposto (o discurso oficial) a partir das questões étnicas, com a técnica da montagem (Sepúlveda, 1999). Silviano Santiago afirma, em seu importante ensaio *A permanência do discurso da tradição no modernismo* (2002), que com a paródia é possível ironizar os valores do passado, produzindo o rompimento das amarras do presente em relação à história. Nesse estágio, a ironia rompe com a tradição (SANTIAGO, 2002). Daí podermos compreender que a natureza fragmentária de seus poemas desestrutura a retórica conservadora e situa em primeiro plano aquilo que as instituições coloniais escondiam, isto é, os discursos oficiais. A violência, portanto, emerge poeticamente mediante uma seleção rigorosa de trechos históricos que toma por referência tais pressupostos (Sepúlveda, 1999, p. 13).

É o que podemos observar desde a primeira seção de *Poesia Pau Brasil*, intitulada “História do Brasil”, uma referência ao texto de mesmo título escrito pelo Frei Vicente do Salvador. Nela, Oswald toma trechos do documento de Pero Vaz de Caminha (a carta de achamento) para constituir boa parte dos poemas ali presentes. Os poemas por serem ready-made nos ajudam a compreender como os portugueses analisavam o comportamento indígena. Podemos observar isso no poema *selvagens*, onde os conquistadores mostram uma galinha e os indígenas, com medo, não quiseram tocá-la por ficarem espantados com o animal (Andrade, 1966). Dessa relação entre conquistadores e povos originários, Oswald extraiu a realidade da vida cotidiana da colônia que preserva, em seus versos, a presença de parte das culturas originárias que, como Antonio Candido afirma (1965, p. 144-145) no ensaio “Literatura e cultura de 1900 a 1945”, “são reminiscências ainda vivas de um passado recente”.

A seguir, caracterizaremos o conceito de violência para averiguar seu referencial inserido em *Pau Brasil* e, assim, alcançar nosso objetivo.

5.1 O conceito de violência

A palavra “violência” tem origem na palavra do latim *vis* (força). Podemos observar que a violência tem mais de um sentido, pois ela pode ser caracterizada em três dimensões: a física, a simbólica e a psicológica. A violência pode ser compreendida e praticada por meios diferentes, seja através da dimensão física ao corpo de alguém, de forma cruel ou de intimidação moral; pode ser também aplicada pela coerção opressiva ou tirânica, o que pode levar a perda do direito à liberdade (Chauí, 2017).

No primeiro caso, a violência física se dá no âmbito das relações sexuais, como o estupro, e de forma feroz contra outra pessoa, como o assassinato. No segundo caso, o exercício da violência pode se dar também pela via jurídica, quando há censura ou perda de liberdade (Chauí, 2017). Há também nesse último caso uma interferência do campo político, visto que a política nasce do interesse público, como afirma Marilena Chauí (2017, p. 31), em seu livro *Sobre a Violência*, no capítulo intitulado “O mito da não violência brasileira”, pois ela surge “por meio da invenção do direito e da lei (isto é, a instituição dos tribunais) e da criação de instituições públicas de deliberação e decisão”.

Segundo Walter Benjamin (1995), em seu ensaio *Crítica da violência - crítica do poder*, publicado em 1921, a relação entre direito e justiça são os fundamentos da violência. Ela é um meio por onde se dão fins considerados justos por um lado, ou injustos por outro – seja pela atuação do direito, seja pela ação da justiça. Ambas, abrem margem para a aplicação da violência como meio para alcançar determinado fim desejado.

5.1.1 Linguagem e morte como formas da violência em *Pau Brasil*

Cabe ressaltar o apelo da linguagem como lastro da violência. Alguns verbos da língua portuguesa como brutalizar, violar, torturar, coagir, constranger, trazem à imaginação do leitor o conceito de violência. Existe outro elemento que torna o conceito muito presente em nossa sociedade: o de que violar, coagir ou torturar uma pessoa podem ser consideradas ações positivas, um “ato de transgressão contra aquelas coisas e ações que alguém ou uma sociedade definem como justas e como um direito” (Chauí, p. 35). Assim Marilena Chauí afirma (2017, p. 35-36):

a violência é um ato de brutalidade, sevícia e abuso físico e/ou psíquico contra alguém e caracteriza relações intersubjetivas e sociais definidas pela opressão e pela intimidação, pelo medo e pelo terror. A violência é a presença da ferocidade nas relações com o outro

enquanto outro ou por ser outro, sua manifestação mais evidente se encontra na prática do genocídio e na do *apartheid* (...) é o exercício da crueldade.

Sob outro ângulo da violência, é possível encontrar em *Pau Brasil* a perspectiva da morte como um elemento presente na construção do Brasil. O texto “A crise e a crítica”, da pesquisadora Lucia Helena, nos permite aliar o conceito de violência e o elemento da morte como um traço elementar na poética de Oswald de Andrade. Apesar de Lucia Helena ter como referência o *Manifesto Antropófago* (publicado em 1928), ela nos dá a chave de compreensão da violência na obra oswaldiana, pois nos permite extrair o mesmo elemento recorrente em sua poesia *Pau Brasil*: a presença da morte como finalidade do percurso humano, ao mesmo tempo em que é possível celebrar a vida. Assim afirma Lucia Helena (1980, p. 58):

Não se pode fugir (...) a um problema que acompanha o homem: a sua marcha irreversível para a morte. E também às armas de que ele se mune para celebrar um pacto com a vida, simultaneamente sua aliada e oponente contra a morte, já que cada instante da vida carrega em si o fato inelutável de ser tanto um momento a mais, como um momento a menos na trajetória humana.

Entre as nove seções de *Poesia Pau Brasil*, observamos a presença da morte e a celebração da vida, por exemplo, na seção “Roteiro de Minas”, como no poema *semana santa*, onde em meio à comemoração fala-se da tragédia bíblica que se passara longe do Brasil, mas que nesse mesmo país é onde “corre sangue” (Andrade, 1966, p. 121); em *procissão do entêrro*, em que a personagem Verônica canta durante à noite e é ouvida nas ladeiras iluminadas, enquanto está acontecendo uma cerimônia de enterro; em *simbologia*, em que na primeira estrofe Oswald traz analogias bíblicas (com a presença de Abraão e Isaac) e na segunda estrofe aparecem homens vestidos de branco e descalços, carregando um caixão, provavelmente uma cerimônia de enterro; em *sábado de aleluia*, um arcebispo espera uma execução em praça pública, enquanto fogos de artifícios são jogados aos céus, como se comemorassem a execução de alguém (Andrade, 1966).

Em outras seções, como “Poemas da Colonização” (repleta de poemas macabros como mostramos no capítulo anterior e do qual falaremos mais adiante) e “São Martinho”, também aparecem poemas o qual a morte é pano de fundo, como *recruta*, onde uma jovem espera a volta do noivo, morto na guerra do Paraguai, mas que antes de partir a prometeu que, mesmo morto, retornaria para ouvi-la tocar piano (Andrade, 1966). Em *tragédia passiona*l nos é apresentado um

cerimonial em que se acendem velas para os mortos, uma forma de celebração da morte, como podemos ler a seguir (Andrade, 1966, p. 92):

Hoje acendem velas
Na cruz do mato
E há uma inscrição
Dizendo que o cadáver da môça
Foi achado nel Rio del' Onza

Podemos observar que a linguagem é um elemento importante que encadeia o elemento chave (a morte) que buscamos para conceituar a violência em *Pau Brasil*, pois é por meio da linguagem que o homem pode superar a morte. O ser humano se instaura na linguagem (como recurso a sua existência) por ser uma forma de expressão que projeta a cultura, a história e arte. Meios estes que tentam superar a morte, tencionando-a com a vida, para eternizarem a sua existência no mundo. Assim, a literatura, como meio artístico de expressão da linguagem, surge como uma forma de “intervenção na realidade” (Helena, 1980, p. 59). Nessa função interventora, a literatura nos permite ter a experiência com o trágico, pois tanto a literatura quanto a violência (uma contínua relação entre intervenção vital e fracasso humano) faz com que a linguagem expresse o trágico da vida para a experimentarmos enquanto leitores (Helena, 1980).

5.1.2 História e violência

Tendo em vista que a história da América Latina é feita de sangue, é notório que, durante a empreitada colonialista na região, ocorreram muitos embates violentos. No Brasil, no entanto, escamoteia-se tal história sangrenta do colonialismo português, sob o discurso (portanto, sob a violência da linguagem) de que o período colonial havia acabado após o brado de Independência. Vemos que a nossa história política não esclarece que a “passagem da colônia a império e de império a república foi realizada por golpes de Estado” e “silencia todas as revoltas e rebeliões que marcaram a política nacional” (Chauí, 2017, p. 42). Podemos aplicar esse mesmo discurso à pretensa ideia de que, após a abolição, a era da escravidão havia acabado. Nesse sentido, é possível observar que Oswald, atento ao falseamento histórico, escreveu já citado poema *senhor feudal*: “Se Pedro Segundo / Vier aqui / Com história / Eu boto êle na cadeia (Andrade, 1966, p. 86).

Quando nos debruçamos sobre a história colonial, a história oficial diz que o Brasil foi descoberto. Apesar das tentativas de se definir o momento da chegada dos portugueses como uma conquista, e então refutar a suposta inocência que se manifesta na forma ideológica chamada de “descobrimento”, o que predominou no debate público, numa suposta linha cronológica (evolutiva) da história brasileira, foi esse aspecto ideológico, assimilado pelo brasileiro através da repetição. Essa ideia imposta pelos conquistadores nega que havia povos de diversas etnias, que eram os legítimos possuidores da terra. Essa negação leva ao “encobrimento” que “recalca o sentido guerreiro, violento, da ação dos conquistadores” (Figueiredo, 1995, p. 85).

O Novo Mundo era então uma terra a ser compreendida pelos europeus, como Vera Lúcia Follain de Figueiredo chama (1995, p. 85), em seu texto *Oswald de Andrade e a descoberta do Brasil*, de “um território-texto sempre aberto a novas conquistas e/ ou leitura”. É que a Europa passava por mudanças de visões filosóficas, religiosas, que abalaram o modo de ver o mundo. O surgimento do capitalismo impulsionou o setor marítimo para que se expandisse e fosse a outras áreas do globo. Aos olhos do Ocidente, “em direção às terras americanas (...) forjou-se, então, pouco a pouco, a imagem do novo continente” (Figueiredo, 1995, p. 85).

A paródia que Oswald produz a partir das crônicas manuelinas, revela a ironia cruel de *Pau Brasil*, pois apresenta a visão dos portugueses que carregam o ar de superioridade diante dos povos originários, os inferiorizando. Tanto em *os selvagens* quanto no poema *as meninas da gare*, podemos observar que eles se aproveitam de suas tecnologias (as caravelas, os instrumentos de navegação, transporte de coisas e animais desconhecidos), que no contexto do renascentismo europeu, serviram para “submeter as culturas indígenas ao escrutínio de sua avidez (...) e sexualidade reprimida” (Sevcenko, 2021, p. 952). Sem o espanto dos indígenas com uma espécie desconhecida de animal, os portugueses demonstraram o lado violento de seu desejo pelo corpo das indígenas. Causavam-lhes espanto por estarem desnudas. Diferente do encanto que o homem da terra despertou pela galinha, os portugueses, sequiosos pelo corpo das mulheres daqui, libertaram sua libido ao observar atentamente cada detalhe desses corpos, ao mesmo tempo que parecem moralizar “suas vergonhas tão altas e tão saradinhas” (Andrade, 1966, p. 72).

Silviano Santiago escreve (2000) no ensaio *O entre-lugar do discurso latino-americano* que, diante do encontro de diferentes civilizações, como a dos portugueses e espanhóis com os territórios da América Latina, historiadores escamotearam sob o discurso oficial de que brancos europeus conquistaram o continente, o Novo Mundo, pelo conhecimento e pela propagação de sua cultura, quando em verdade foi através “do uso arbitrário da violência e à imposição brutal de uma ideologia, como atestaria a recorrência de palavras ‘escravos’ e ‘animal’ nos escritos dos portugueses e espanhóis” (Santiago, 2000, p.11).

Quando aplicada às pessoas consideradas por determinada visão europeia como não ocidentais, tais expressões (escravo e animal) mostram a face do opressor (Santiago, 2000). Assim, molda-se um discurso de violência que reduz uma pessoa a animal ou à coisa. A violação da existência de um ser humano tem a intenção de manter as relações sociais sob o domínio da desigualdade, seja ela econômica ou cultural (Chauí, 2017). No tempo da colônia, monges da Ordem de São Jerônimo viam os indígenas como pessoas de costumes mundanos (viciadas ou imorais); preguiçosos (ou vagabundos) por não “trabalhar sem remuneração” (Santiago, 2000, p.12). Eles defendiam aqueles de seu grupo repreendidos por colonizadores (ou que tiveram as orelhas decepadas). Para essa ordem católica, era melhor que os índios “se transformassem em homens escravos do que continuassem a ser animais livres” (Santiago, 2000, p. 12).

Por meio de um mecanismo que cria uma imagem distorcida da realidade, permitindo a subversão de ideias e valores violentos como se não fossem, vemos que a visão paternalista de europeus tinha como algo natural a inferioridade indígena e a proteção da comunidade composta por aqueles monges era um valor positivo, traço esse muito característico de uma inversão da prática de violência (Chauí, 2017). Era preciso traduzir à força a língua e a palavra de Deus para que os indígenas a aceitassem. Após ser proferida inúmeras vezes pelos monges até a conversão ao cristianismo, tal assimilação pela repetição era considerada um acontecimento milagroso, mas que escondia, como pano de fundo, a visão dos europeus de que esses indígenas assimilavam passivamente a religião. Isso é o que podemos observar nas cartas de Pero Vaz de Caminha ao seu rei, onde ele escreve, em favor da inocência indígena, que eles eram “naturalmente inclinados à conversão religiosa” (Santiago, 2000, p. 12-13), pois estariam repetindo os gestos ritualísticos de missas cristãs.

Uma questão importante para os conquistadores e missionários era instauração da língua espanhola ou portuguesa para que a palavra de Deus fosse escrita em terras indígenas e se impusesse a linguística europeia como fator fundamental para o projeto de colonização. Aos poucos, através das representações teatrais, as línguas e a palavra de Deus foram contaminando a cultura e “o pensamento selvagem” (Santiago, 2000, p. 14). Para impor o colonialismo à força e garantir o fim de outras formas religiosas, substituídas de vez pelo cristianismo, as línguas originárias do território precisavam desaparecer. Assim, a história do indígena é completamente apagada pela ação dos conquistadores através da violência ilimitada. Como afirma Silviano Santiago (2000, p. 14).

A doutrina religiosa e a língua europeia contaminam o pensamento selvagem, apresentam no palco o corpo humano perfurado por flechas, corpo em tudo semelhante a outros corpos que, pela causa religiosa, encontravam morte paralela. Pouco a pouco, as representações teatrais propõem uma substituição definitiva e inexorável: de agora em diante, na terra descoberta, o código linguístico e o código religioso se encontram ligados, graças à intransigência, à astúcia e à força dos brancos. Pela mesma moeda, os índios perdem sua língua e seu sistema sagrado e recebem em troca o substituto europeu.

Como vimos, a imagem criada pela visão dos conquistadores oscilava entre ter descoberto o paraíso na Terra e, ao mesmo tempo, encontrar um lugar onde habitam povos sem Deus, cujos crimes são justificáveis. Isso permitiu aos europeus tirar a voz local para dar lugar aos projetos econômicos e de imposições culturais, alheios à nossa terra (Figueiredo, 1995). Com a intenção de apresentar um país cuja ordem e a pacificação são premissas essenciais para vender a imagem de que nossa história não foi construída com sangue, a narrativa política conta a mítica relação de harmonia entre raças, a estabilidade cultural fundada sobre o ideal do patrimonialismo, tese de intelectuais como Gilberto Freyre. Sob o mito de um país sem violência, construiu-se a imagem de um “povo generoso, alegre, solitário, que desconhece o racismo, o machismo, a homofobia, que respeita as diferenças étnicas, religiosas e políticas” (Chauí, 2017, p. 36). Há uma narrativa mítica responsável pela disseminação dessa visão do Brasil, repetida desde a época da navegação de conquistadores europeus que aqui desembarcaram: “o Brasil é abençoado por Deus, destinado a um grande futuro, cadinho de todas as raças, generoso com os seus e acolhedor dos estrangeiros” (Chauí, 2017, p. 37). Essa narrativa ajuda a conservar uma única identidade, apesar do fato de que a história do país tenha passado por etapas diferentes e mudanças estruturais —

mesmo que mínimas, ou não tão profundas, mantendo a realidade sempre em conflitos e em tensão de classes (política, cultural, econômica), sob o controle do poder que sustenta a ideia de que a situação de violência é “suportável e justificável” (Chaui, 2017, p. 37).

É preciso mencionar que a ironia nas *ready-made* da seção de “História do Brasil” é uma forma de revisitar o contexto da época e compreender a construção do “mito paradisíaco da paisagem brasileira” (Sevcenko, 2021, p. 953) pela tradição e seu ideal de um “Éden reencontrado” (Sevcenko, 2021, p. 953). A história reconstituída por Oswald é uma contraposição ao que os europeus projetavam na América do Sul, uma terra que poderia suprir as “carências, frustrações e anseios da cultura europeia” (Sevcenko, 2021, p. 953).

É possível admitir que a contradição de *Pau Brasil* esteja nesse tratamento de temas históricos, bem como da violência, através da literatura. É como se a literatura fosse parte exclusiva da função do acervo patrimonial brasileiro. Porém, nesse aspecto, o livro de Oswald cumpriu o papel histórico de ter sido um dos poucos documentos literários a trabalhar com a história do Brasil, usando diretamente as fontes oficiais como forma poética, isto é, como matéria-prima de poesia. Isso se deu antes mesmo da criação do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico, o Sphan¹⁸. Contudo, não foi somente Oswald que assumiu essa tarefa, outros modernistas também o fizeram e trabalharam na preservação do patrimônio das artes, bem como da história e cultura brasileira. Manuel Bandeira, Mário de Andrade e Carlos Drummond de Andrade, para citar alguns, participaram ativamente da construção memorialista nacional e da sua relação com o modernismo brasileiro. Cabe lembrar que foi somente em 1937, em plena ditadura do governo de Getúlio Vargas, que o Sphan foi criado (Coelho, 2022). Nesse contexto, os estudos de Oswald de Andrade o levaram a catalogar parte da história do Brasil e da estética nacional, culminando na produção do livro *Pau Brasil*, o que, de certa forma, colaborou com a criação de um serviço como o Sphan.

¹⁸ Em uma entrevista de Oswald de Andrade a Joaquim Inojosa, publicada no *Jornal do Comércio*, em 21 de julho de 1925, o poeta afirmou o que o movimento modernista precisava para ser brasileiro: retomar as fontes históricas da cultura nacional. Nesse sentido, o trabalho de recenseamento de Oswald tinha como fundamento metodológico os estudos documentais unido ao pensamento filosófico, para melhor compreender a realidade brasileira, que não era possível em sua visão ser entendida em partes separáveis, mas “como um todo integrado” (JARDIM, 2016, p. 73).

A exploração literária da realidade brasileira, dividida entre dois períodos configurados hoje como pré-burguês (colonial) e burguês (moderna), remontam ao período da Independência. Fosse através do meio literário, com escritos de autores românticos ou realistas, fosse com os escritos acadêmicos de pensadores como Gilberto Freyre, Caio Prado Júnior ou Sérgio Buarque de Holanda, foi somente a partir da poesia de Oswald que o período colonial, facilmente “associado ao atraso e desgraça nacionais”, obteve uma revisão histórica e passou a ser reconhecido como um momento pré-burguês, em que o progresso da era moderna foi bem-vindo (Schwarz, 1999).

Contudo, em certo sentido, podemos afirmar que o modernismo paulista sustentou parte do conflito estrutural do país, se observarmos a permanência da tradição no seio do projeto modernista, bem como o vínculo desse mesmo projeto de renovação estética com a aristocracia paulista (e burguesia) e do Rio de Janeiro, cuja origem econômica era proveniente do café ou da herança – sem que se realizasse, assim, a prometida ruptura com a tradição (cultural, econômica, artística) brasileira (Coelho, 2022). É o que podemos observar na carta de Paulo Prado a René Thiollier (outro aristocrata aliado ao projeto de modernização das artes no Brasil) que, citando um artigo escrito pelo segundo, afirmou, quase um mês depois da Semana de Arte Moderna, que não havia perdido o zelo e a admiração pelo passado (Coelho, 2022).

Essa crítica retoma um fato: a de que é na estrutura patrimonial que se conservam “as marcas da sociedade colonial e escravista” (Chauí, 2017, p. 42), mantendo entrelaçadas às relações sociais privadas, que repelem as relações desenvolvidas no espaço público. Há que se reconhecer, como fizemos no capítulo anterior, que os modernismos no Brasil, diferente de se integrarem aos movimentos de vanguarda da Europa, que buscavam destruir a tradição cultural no interior de seus países, integrou-se “ao discurso da modernização conservadora” (Schwarz, 1999, p. 12) devido a seus interesses internos que não correspondiam aos interesses de anseio europeu.

Um exemplo importante para essa dissertação é o olhar ao passado colonial que Oswald expressa nos poemas que constituem a seção “Poemas da colonização”. O poeta desconstrói os mitos de que, naquele período histórico, o país era um paraíso. O tom irônico dá lugar a um ar mais sério e pouco amistoso sobre a condição existencial de negros e negros escravizados. Os versos são

expostos de forma concisa e apresentam com crueza o aspecto brutal do território colonial, que explora pessoas economicamente. O paraíso reencontrado então passa a ser um pesadelo, ou o próprio inferno. Nicolau Sevcenko afirma (2021, p. 954) que os poemas dessa seção são “uma sequência implacável de pequenas alusões, suficientes, entretanto, para desencadear todo o pesadelo”. Nos poemas *fazenda antiga*, *negro fugido*, *caso*, *cena*, *medo da senhora*, *levante*, e *azorrague* — alguns destes já citados no capítulo anterior, onde expomos a visão cinematográfica e de terror que Oswald explora em seus poemas —, o tom sério e de mistério arrepiam o leitor não à toa, pois cada um deles são como fotogramas ou *shots* “do histórico de violência de um país radicalmente escravocrata” (Coelho, 2022, p. 57).

É que as cenas apresentadas são interligadas por imagens de violência colonial, sejam elas físicas, como em *negro fugido*, *cena* e *medo da senhora*; ou simbólicas, como em *transação* e *fazenda antiga* (Coelho, 2022). Assim, a seção é aberta por *transação*, poema que demonstra o nível de violência a qual o corpo negro era submetido, pois mostra que pessoas foram trocadas por pedaços de terras onde passariam a ser lavouras de café, e que constituiu a riqueza de mecenas dos próprios modernistas paulista, como podemos observar (Andrade, 1966, p. 84):

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

O escritor paulista havia compreendido o contexto mercantil e de exploração no Brasil ao mostrar como os corpos de trabalhadores não assalariados, portanto, de escravizados que sofreram diversas formas de violência, e que se acumulavam como riqueza em terras coloniais durante séculos até a chegada do café como produção principal de riqueza nacional, passaram a ter menos valor que outrora, passaram a valer menos do que o café, que viria ser a principal riqueza do próprio Estado de São Paulo, onde Oswald nasceu.

Nesse sentido, através do uso da gramática, portanto, da linguagem, o narrador conta essas breves cenas da vida colonial utilizando-se “de sujeitos indeterminados (ou seriam ocultos?)” (Coelho, 2022, p. 58) para não responsabilizar aqueles que “Entraram”, “Grudaram” e “Montaram” (Andrade, 1966, p. 84) em Jerônimo, personagem do poema *negro fugido*; ou quem teria espetado as caveiras de “uma porção de enforcados” (Andrade, 1966, p. 86). Esses poemas são alguns exemplos que evidenciam o sumiço de nomes de quem praticava as ações violentas. Assim, *Poesia Pau Brasil* foi capaz de relatar a forma cruel com que a colonização tocou o país, isto é, à força e com brutalidade; contudo, esconde uma parte da história sob o tapete patrimonial: a responsabilidade da violência causada pela “velha aristocracia” (Coelho, 2022, p. 58).

Cabe ainda mencionar a contradição do poema *transação*, onde nos é apresentada a transação de corpos por terras de café como um alívio à situação econômica, num período conturbado no país. Pois o “cenário bucólico e idílico (...) colabora com a diluição das tensões referentes às estratégias de dominação” (Coelho, 2022, p. 57). Esse poema apresenta-nos a face cruel da libertação dos escravizados, através do uso de verbos que cumprem o papel de amenizar as ações de violência, subentendidas como simbólicas (COELHO, 2022). Contudo, é neste mesmo poema, apesar do uso dos verbos “criara” e “trocou” (Andrade, 1966, p. 84), todos em terceira pessoa, que é possível ver a responsabilidade de quem lucrou com a crise econômica e de violência simbólica: o fazendeiro.

Não quisemos assim trazer a alegria, sentimento muito presente na poesia de Oswald, para o campo de análise da construção de seu livro — apesar de reconhecer como Roberto Schwarz no brilhante ensaio *A carroça, o bonde e o poeta modernista*, que “Oswald de Andrade inventou uma fórmula fácil e poeticamente eficaz para ver o Brasil” porque “satisfazia uma tese crítica” (1999, p.11) — pelo interesse em nos aproximarmos da visão melancólica que muitas vezes o poeta traz em algumas de suas obras, como em *Memórias sentimentais de João Miramar*, e em poemas. Essa melancolia é algo que Paulo Prado também expressou em seu livro *Retrato do Brasil: ensaio sobre a tristeza brasileira*, publicado em 1928. Para Prado, a causa dos problemas da vida brasileira vem

desde a Conquista, que constituiu relações coloniais inspirada no entusiasmo do pensamento Renascentista, e cuja finalidade buscava a felicidade através da cobiça pelo ouro e pela prata. Prado também aponta como a produção econômica colonial fez erigir a partir da exploração de pessoas escravizadas (indígenas, negros e negras), transformando o Brasil num país violento. Assim, no primeiro capítulo intitulado “A Luxúria”, Paulo Prado afirma (p. 08-23):

Numa terra radiosa vive um povo triste. Legaram-lhe essa melancolia os descobridores que a revelaram ao mundo e a povoaram. O esplêndido dinamismo dessa gente rude obedecia a dois grandes impulsos que dominam toda a psicologia da descoberta e nunca foram geradores de alegria: a ambição do ouro e a sensualidade livre e infrene que, como culto, a Renascença fizera ressuscitar.

(...) Essa febre invadia todos os espíritos, alvoroçados pelo deslumbramento das descobertas. Os homens, a quem o Renascimento revelara o prazer de viver, lançavam-se com a energia da época aos mais arriscados empreendimentos na esperança de fortuna rápida. A conquista sanguínea da América Espanhola é dominada por essa paixão frenética. Rio da Prata, Rio do Ouro, Castela do Ouro, Costa Rica, Porto Rico, assim se batizavam as terras que os conquistadores desvendavam ao mundo atônito.

Terra de todos os vícios e de todos os crimes. Segundo o próprio testamento dos escritores portugueses (...) a imoralidade dos primeiros colonos era espantosa, e excedia toda medida.

Segundo Silviano Santiago (2000), como uma derivação espiritual da Renascença que acontecia simultaneamente na Europa, o renascimento colonial na América Latina se insere no modo de vida e na cultura do continente “atribuindo-lhe ainda o estatuto familiar e social” da originária. Esse traço originário da Renascença foi, repetidas vezes, apagado pelos conquistadores, que mantiveram apenas elementos semelhantes para tornar a colônia uma cópia, único meio possível para estabelecer a exploração e a civilização almejadas pelos conquistadores (Santiago, 2000).

Portanto, vemos que a visão do Brasil de Paulo Prado não corrobora com a narrativa que induz, de forma pejorativa, à ideia de que a violência se espalhou no momento em que o país passou à modernidade, já que ela foi produzida pela cobiça europeia. Logo, a narrativa de que a degradação da natureza, vista como uma das consequências do progresso, e as supostas evidências de aumento do fenômeno da violência, que teria sido causada pelo desequilíbrio migratório, levando a perda “das formas antigas de sociabilidade” (Chauí, 2017, p. 38), quando as pessoas de regiões mais pobres do país migraram para os grandes centros urbanos, ou quando os trabalhadores do campo foram para as capitais (Chauí, 2017), desmorona. Nesse mesmo discurso contra a modernidade, as pessoas do campo aparecem como não adaptadas às condições de vida das

grandes cidades, ou de migrantes do Norte e do Nordeste, sem o convívio e polimento cultural do Sudeste e do Sul. Nessa visão, elas seriam as principais responsáveis pela disseminação da violência (Chauí, 2017). Essa narrativa, que ignora as condições de produção de violência no país para implementar um mecanismo de exclusão, aparece em forma de manifesto na quinta estrofe do poema *falação*: “País de dores anônimas” (Andrade, 1966, p. 68).

Quando a Europa passa por uma crise, enxerga na América Latina uma solução para o que consideram os “males da civilização, da razão e do progresso” (Figueiredo, 1995, p. 85). Foi assim que o Brasil se tornou uma empresa colonial, pois basta lembrar que nos tornamos fornecedores de metais preciosos e especiarias caras ao exterior. Se, por um lado, Portugal se recusou a entrar na modernidade, por outro, esse pequeno país da Península Ibérica pôde colaborar na modernização europeia via a exploração de toneladas de prata e ouro furtadas do Brasil. Assim, o discurso de não termos alcançado a modernidade esconde sob o tapete narrativo da história oficial o fato de que seguimos patrocinando com nossas riquezas o avanço dos países europeus (Figueiredo, 1995).

Ao publicar seu livro de poesia que afirma ter descoberto o Brasil no ano de 1925, o poeta dá uma nova compreensão ao país, diferente daquela vigente entre historiadores que entendiam a história como processo evolutivo e oficial, própria do discurso histórico do Estado. Estes, fundamentavam as ocorrências da história que aconteciam pelo viés do Centenário da Independência política. O poeta desviou a história desse caminho oficial para atualizar e reprogramar o país dentro da ordem Ocidental. Alinhou, a partir de sua vontade, o Brasil marcadamente atrasado e periférico ao nível das “nações modernas e desenvolvidas” (Santiago, 2021, p. 978).

Se diferenciando da concepção oficial de história (componente quase a-histórico de *Pau Brasil*), partindo da descoberta do país quase quinhentos anos após a conquista, o poeta se afirma como aquele que mudaria a hora histórica do Brasil, definindo a forma de ação comprometida com a atualização do progresso do país, a partir das regras básicas do pragmatismo rumo à cultura do Ocidente, buscando retirar o país da periferia e do atraso, para fazê-lo compor um lugar entre as nações que se desenvolveram modernamente. Assim observa (2021, p. 978) Silvano Santiago: “Na caravela do país quatrocentão, o poeta deixa que sua

bússola vá indicando os valores positivos da atualidade desenvolvida. De maneira esquemática, eis como o Modernismo brasileiro se insere no amplo movimento da Modernidade ocidental”.

Enquanto o mundo passava por inúmeras formas de ruptura (fosse no campo das artes com as vanguardas ou na guerra e em conflitos), o Brasil intervém com ímpeto no mundo ocidental sem ter estabelecido uma tradição. O que, por sua vez, levou-nos ao processo de modernização na cultura e na economia. Nesse sentido, os modernistas brasileiros criticavam a tradição “sem a consciência plena de pertencermos a uma tradição” (Figueiredo, 1995, p. 86) e nos declaramos independentes no mesmo instante em que o restante do mundo valorizava a “história como tempo lançado para o futuro” (Figueiredo, 1995, p. 86).

Como os países da América Latina eram considerados recentes, o futuro e o que era novo pertenciam ao continente americano, principalmente na parte sul. Por depositarem a esperança no porvir, a imagem do que a América do Sul viria ser foi sendo constituída no presente, no tempo moderno. Sobre o continente, onde os acontecimentos eram adiados por estar relegado a constante formação, seus habitantes somente se constituiriam como latino americanos no futuro, “nos deixando entregues ao não-ser (...) ao ser desfocado, periférico” (Figueiredo, 1995, p. 86). Estar fora da orientação Ocidental, portanto fora do centro do mundo, significava “estar fora da modernidade ocidental” (Figueiredo, 1995, p. 86), que era a forma cronológica de centralizar o tempo.

No texto *A História e seu outro*, Silviano Santiago menciona (2021) que ao tomar o posto de poeta que daria conta de ocupar o espaço vazio deixado na poesia brasileira — isto é, estar entre a tradição passadista e fazer uma nova poesia que surgia no período moderno —, significava ocupar o espaço com a elaboração de um projeto para a cultura que avançava em sua composição nacional. No entanto, não havia “valores tradicionais passíveis de serem acatados” (Santiago, 2021, p. 976) no momento em que o poeta buscava “inscrever seu projeto poético dentro do espírito das vanguardas europeias” (Santiago, 2021, p. 976).

Ao escrever e publicar *Pau Brasil*, Oswald desorganizou a história e o tempo cronológico imposto pelo ocidente. Desde sua abertura, o livro dá o caráter primordial de sua existência: “por ocasião da descoberta do Brasil” (Santiago,

2021, p. 976). Cabe ressaltar que, na primeira edição do primeiro livro de poemas de Oswald, a dedicatória é para Blaise Cendrars: “A Blaise Cendrars por ocasião da descoberta do Brasil” (Andrade, 2021, p. 15)¹⁹. O nome de Cendrars foi retirado em edições posteriores devido a conflitos entre Oswald e o poeta estrangeiro.

Em meio a tantas dificuldades, a nossa modernização foi aquela que pudemos fazer. Isto é, não refizemos as estruturas que permanecem conservando a pobreza, mas produzimos pequenas reformas. A nossa modernização se deu com desníveis, em que as condições econômicas e sociais não corrigiram a rota das desigualdades. Contudo, foi feita “na esteira da redescoberta da América” (Figueiredo, 1995, p. 86), no começo do século passado em que o modernismo brasileiro apareceu, alimentando-se das contradições internas do país para encurtar o caminho que levava ao modelo europeu através do progresso e, assim, adentrarmos ao relógio do mundo (Figueiredo, 1995).

Lembra-nos Silviano Santiago (2021, p. 996) que o pórtico-enunciado do livro é um dos melhores exemplos da poesia modernista e do espírito experimental que atingiu o Brasil naquele período da década de 1920. A suposta “descoberta do Brasil” era em si o ponto de partida para repensar os elementos da relação entre os elementos internos e externos do país. Segundo o mecenas Paulo Prado (1966, p. 59), que prefaciara *Pau Brasil*, trata-se de um enunciado “ovo de Colombo”. Daí, continua citando que a relação de seu país com a visão de mundo europeia (em particular, a francesa) permitiu ao poeta redescobrir “a sua própria terra” (Prado, 1966, p. 59), como podemos ler no conhecido trecho a seguir

Oswald de Andrade, numa viagem a Paris, do alto de um atelier 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 nôvo, inexplorado e misterioso.

À sua poesia, Oswald delegou uma tarefa histórica, pois em *Pau Brasil* há uma expressa enunciação da “estrutura da relação econômica, política e cultural entre o Brasil e o Ocidente”, e que se atreveu a interromper os fluxos ““naturais” do colonialismo persistente”, que situava o país num lugar subalterno, isto é, de mero “exportadores de matérias-primas e importadores de produtos acabados”. A sua tarefa foi, portanto, tirar o Brasil da condição de um mero país

¹⁹ Ver a reedição publicada em *Oswald de Andrade: obra incompleta - Tomo I*, 2021.

dependente e realizar o primeiro momento brasileiro em que se viu inserido numa “movimentação para reconstrução geral” (STERZI, 2022, p. 31). Oswald conseguiu tirar o país da condição de consumidor e o colocou em uma posição de grande produtor cultural e político. É o que observamos num trecho do poema-programa *falação* (ANDRADE, 1966, p. 68), onde vemos que o papel de um trabalhador negro, no período da pós-abolição, está presente na construção do destino do Brasil, em pleno regime capitalista, sem um rumo certo, elemento característico da modernização de um país que sofreu com a colonização. Cabe pensar, a partir do trecho abaixo do poema, a centralidade racial em nossa história, que se manteve por determinado período, em construção rumo ao futuro incerto (ANDRADE, 1966, p. 68): “Uma sugestão de Blaise Cendrars: —Tendes as locomotivas cheias, ides partir. Um negro gira a manivela do desvio rotativo em que estais. O menor descuido vos fará partir na direção oposta ao vosso destino”.

A sugestão de Cendrars é a de que, pelo olhar do negro, pela sua condição de escravizado no período colonial e pela sua condição de explorado enquanto liberto na sociedade brasileira capitalista, Oswald revisasse o percurso da cultura e da história brasileiras, centralizando-o como personagem. Nessa posição central, o negro abre o livro de Oswald, revelando “o cerne mais íntimo da singularidade brasileira” (Sevcenko, 2021, p. 953), visto que é, como explorado, quem segura a manivela que decidirá os rumos do Brasil.

Para Eduardo Sterzi (2022, p. 18): “já se ouve uma voz excêntrica e dialética que se situa entre o descobridor e o selvagem, entre o estrangeiro e o nativo, jamais reduzido a um dos polos, colocando em questão a própria polarização, escapando a qualquer identidade estável”. Assim, a cultura do país não estava exatamente localizada numa criação de um valor autóctone exteriorizado, mas na compreensão de um processo de exteriorização que não seja aquela que buscava no nativismo um reino na terra tropical. Isto é, a cultura não foi vendida para capitalizar em cima de uma ideia que estivesse conforme o desejo dos turistas europeus. Para Oswald, a consciência nacional estava menos em entender o processo de compreensão do seu interior nativista, do que entender as riquezas do país pela perspectiva da exterioridade que a cultura apresenta. Isto é, o processo de conscientização dos elementos nacionais reside na compreensão do

processo do que há de exterior, daquilo que é estrangeiro à nossa cultura. É daí que nasce a busca incessante do poeta Oswald em atualizar as formas de contato com a produção de países desenvolvidos, resultando numa solução para gerar um produto da cultura nacional exportável (Santiago, 2021, p. 978).

Contudo, ao reorganizar o ritmo da história e seu caráter de desenvolvimento nacional, que retirava o país de seu caráter colonizado, *Pau Brasil* acabou por acrescentar uma nova forma de colonização, sem a imposição de um pensamento europeu, exercendo o caminho da autocrítica. O que significa afirmar que, de um desejo dos antigos colonos, fez-se a nação brasileira, “produto da inserção de terras e de povos ‘bárbaros’ no movimento de ocidentalização do mundo” (Santiago, 2021, p. 978), traço que define de forma equivocada, elaborada à força a partir de 1500 pela violência promovida pela conquista (Santiago, 2021). Ao repensar a história da nacionalidade que não se interessa pelo princípio que rege a história, *Pau Brasil* acentuou outra forma de colonização, que não se deu pelas mãos invasoras estrangeiras, mas “por livre autocrítica e espontâneo desejo dos antigos colonos” (Santiago, 2021, p. 978).

Ao se constituir como nação brasileira, o país transformou-se num produto após a situação de “inserção de terras e povos ‘bárbaros’” (Santiago, 2021, p. 978). No ritmo de um mundo cada vez mais ocidentalizado e produto da violência da conquista “equivocada e injustamente feita a ferro e fogo a partir de 1500” (Santiago, 2021, p. 978), é que possibilitou ao poeta modernista pensar na inserção do país nos moldes dos desejos ocidentais. Fosse essa inserção da dinâmica econômica do capitalismo, fosse ela na produção de uma cultura de viés liberal, possíveis em 1925. Assim, para incorporar o ocidente, foi preciso inspirar-se aos seus valores, como razão e universalidade, para revelar o desenvolvimento em atraso no Brasil e a “possibilidade de progresso material e espiritual” (Santiago, 2021, p. 978) no horizonte do Brasil.

Para o poeta, a forma principal de inserção do país na modernidade do Ocidente foi pela via da cultura, antes mesmo da via econômica ou política. Isto foi possível porque o poeta entendia que a colonização pelas mãos dos europeus, deu-se pela via econômica e depois política. Assim, a vontade intelectual se sobrepôs àquelas formas de colonização. A partir do livro *Poesia Pau Brasil*, o país entrou numa espécie de colonização moderna, ou “colonização do futuro” (Santiago, 2021, p. 979). Isto é, a vontade de ser moderno foi maior que as

condições necessárias para que fosse modificada a realidade, sem o fortalecimento do viés econômico e a transformação estrutural da base social, assim “assumindo o caráter de sonho a se realizar” (Figueiredo, 1995, p. 86).

O sentido do termo colonização do futuro não é a mesma que vemos na teoria do Octavio Paz. Mas Silviano se apropria do conceito do poeta mexicano para afirmar que a constituição de *Pau Brasil* é fruto de um processo parecido àquele que o poeta Octavio Paz afirma em seu estudo *Los hijos del limo* (1984, p. 213): “a história se identificou com o desenvolvimento da ciência e da técnica; ou com o domínio do homem sobre a natureza; ou com a universalização da cultura. Todas essas ideias têm algo em comum: o destino do homem é a colonização do futuro”.

Oswald pôde, com a intenção de recuperar nosso “passado colonial”, contribuir com a cultura indígena e africana, a partir do diálogo com a modernidade. Mas ao valorizarmos essa noção de diálogo entre os valores ocidentais e de raças distintas em cultura, estávamos valorizando a “razão moderna etnocêntrica” (Santiago, 2021, p. 979). Porém, é preciso ressaltar que no momento em que o Brasil afirmou a existência e a constituição de nossas alteridades, num mundo de orientação cristã e tradicional, o papel dos diferentes aspectos dos modernismos no Brasil foram centrais para essa afirmação. Foram os modernismos que propuseram, ao perceberem que a essência de uma sociedade se dá com a história, “uma releitura da história (e não mais se apegando à paisagem natural atemporalizada do romantismo) (Figueiredo, 1995, p. 90), e logo depois, com o estabelecimento da ideia política de *Pau Brasil*, o Brasil seguiu na contínua condição de produtores de alteridades.

6

Conclusão

Chegar ao final da dissertação foi um percurso de longa jornada (noite adentro), tarefa árdua na contemporaneidade. Ter o compromisso como pesquisador, inserir-se no sistema nacional de pesquisa, ser descobridor de textos antigos que nos dias de hoje são novos, são elementos que tornam a vida de um escritor-trabalhador algo indescritível.

Acredito que essa pesquisa não se encerra, nem pretendo alongar a conversa aqui iniciada, pois os temas da violência, dos modernismos brasileiros, da arte e da literatura do país, não são possíveis de serem esgotados como temas de uma investigação. Diferentes ângulos para cada recorte que escolhemos trazem sempre novos caminhos de descoberta sobre eles.

Estudar o modernismo brasileiro tornou-se um percurso longo e árduo, pois pesquisá-lo, cem anos após o seu processo ter sido iniciado no Brasil, gera inúmeras possibilidades de investigação. Parafraseio Silviano Santiago (Santiago, 1983, p. 25-26 *apud* Cardoso, 2022, p. 32) ao afirmar que pesquisar o modernismo é como caminhar em uma selva de produções realizadas desde a Semana de Arte Moderna de 1922, e que acabamos por ignorar diversas veredas abertas por ela.

Acrescento que, além dos caminhos diversos que o modernismo brasileiro proporciona ao pesquisador, estudar e pensar o Brasil com Oswald de Andrade também é uma vereda. Suas reflexões trazem grandes oportunidades de compreender o avanço do país, seja com a modernização das artes, seja com a tecnologia da industrialização.

Contudo, suas reflexões são capazes de mostrar as contradições e esgotamento do projeto de classes, seja ela operária, seja da burguesia. Há mesmo em *Poesia Pau Brasil*, como Luiz Costa Lima afirma (2021, p. 1311), em seu ensaio *Oswald, poeta*: “libertação do colonialismo cultural”, porém, o seu limite está na inocência que causa um riso apaziguador. Esse é o ponto máximo de criticidade que Oswald de Andrade pôde alcançar naquele período.

Referências bibliográficas

AB'SABER, Azis N. *A época colonial: administração, economia, sociedade*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2004.

ANDRADE, Oswald de. *Em prol de uma pintura nacional*. **O Pirralho**. São Paulo, n. 168, 2 jan., 1915. Disponível em: <https://icaa.mfah.org>. Acesso em: 15 de janeiro de 2023.

_____. Notas de Arte. Helios Seelinger, *Jornal do Comercio*, São Paulo, 30 set. 1917.

_____. *Manifesto Pau Brasil*. In: *Jornal "O Correio da Manhã"*, 1924.

_____. *Poesias reunidas*. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1966.

_____. *Um homem sem profissão: memórias e confissões - sob as ordens de mamãe*. Rio de Janeiro: ed. Civilização Brasileira, 1976.

_____. *A utopia antropofágica*. São Paulo: Globo, 1995.

_____. *Serafim Ponte Grande*. Rio de Janeiro: Globo, 2005.

_____. *Os dentes de dragão*. São Paulo: Globo, 2009.

_____. A Exposição Anita Malfatti. **Outras Palavras**, 2014. Disponível em: <https://outraspalavras.net/sem-categoria/a-exposicao-anita-malfatti/>. Acesso em: 10 de dezembro de 2022.

_____. Victor Brecheret. **Revista do Brasil**, São Paulo, v. 13, n. 50, p. 169-169, fev. 1920. Disponível em: <http://bibdig.biblioteca.unesp.br/handle/10/26275>. Acesso 10 de janeiro de 2023.

_____. *A alegria é a prova dos nove*. São Paulo: Globo, 2011.

_____. *Obra incompleta: tomo I*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2021.

_____. *Arte do centenário e outros escritos*. São Paulo: Editora Unesp, 2022.

_____. *Diário confessional*. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

ANDRADE, Gênese. *Modernismos 1922-2022*. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

_____. Oswald, o modernismo e a Independência. **Outras Palavras**, 2022. Disponível em: <<https://outraspalavras.net/historia-e-memoria/oswald-o-modernismo-e-a-independencia/>>. Acesso em: 15 de dezembro de 2022.

_____. Oswald de Andrade em torno de 1922: descompassos entre teoria e expressão estética. *Remate de Males*, Campinas: IEL-Unicamp, v.33, n. 1-2, p. 113-33, 2013. Disponível em: <<https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/remate/index>>. Acesso em: 12 jan. 2023.

AMARAL, Aracy A. *Blaise Cendrars no Brasil e os modernistas*. São Paulo: Editora 34, 2021.

BENJAMIN, Walter. “Sobre o Conceito da História”. *Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Sérgio Paulo Rouanet e Jeanne Marie Gagnebin. Brasiliense, 2012, pp. 241-252.

_____. “Para uma crítica da violência”. *Escritos sobre mito e linguagem (1915-1921)*. Jeanne Marie Gagnebin e Ernani Chaves. Livraria Duas Cidades e Editora 34, 2013, pp. 121-157.

BORBA, Maria Antonieta Jordão de Oliveira. “Um traço Escravo-Aristocrata na poesia de Oswald”. In: *Oswald Plural*, organizado por Gilberto Mendonça Teles. Rio de Janeiro: Editora da UERJ, 1995, pp. 113-125.

BRITO, Mário da Silva. *Poesia do modernismo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

BRITO, Mário da Silva. *História do modernismo brasileiro - antecedentes da Semana de Arte Moderna*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

CAMINHA, Pero Vaz de. *Carta de Achamento do Brasil*. Ministério da Cultura - Fundação Biblioteca Nacional, Departamento Nacional do Livro, p. 01-14. Disponível em: <http://objdigital.bn.br/Acervo_Digital/Livros_eletronicos/carta.pdf>.

Acesso em: 12 de dezembro de 2022.

CAMPOS, Augusto de. *Poesia, antipoesia, antropofagia*. São Paulo: Cortez e Moraes, 1978.

CAMPOS, Haroldo de. *Uma poética da radicalidade*. In: ANDRADE, Oswald. *Poesias Reunidas*. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1966.

CANDIDO, Antonio. *Oswald viajante*. In: *O observador literário*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2004, pp. 97-10.

CARDOSO, Rafael. *Modernidade em Preto e Branco – Arte, imagem, raça e identidade no Brasil, 1890-1945*. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

CECCARELLO, Vera Helena. *Budapeste tropical: cotidiano e modernização no Rio de Janeiro e em São Paulo sob o olhar de Machado de Assis e Oswald de Andrade*. 2018 Tese (Doutorado em Sociologia) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas Universidade Estadual de Campinas, São Paulo.

CHAUÍ, Marilena. *Sobre a violência*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

COELHO, Eduardo. A memória da poesia modernista. São Paulo, v. 36, n. 104, p. 53-72. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/eav/article/view/194925/180041>>. Acesso: 20 de jan. 2023.

COELHO, Frederico. *A semana sem fim: celebrações e memória da Semana de Arte Moderna de 1922*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2012.

COMPAGNON, Antoine. *Os cinco paradoxos da modernidade*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.

EULÁLIO, Alexandre. *A aventura brasileira de Blaise Cendrars: ensaio, cronologia, filme, depoimentos, antologia, desenhos, conferências, correspondência, traduções*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Fapesp, 2001.

FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain de Figueiredo. "Oswald de Andrade e a descoberta do Brasil". In: *Oswald Plural*, organizado por Gilberto Mendonça Teles. Rio de Janeiro: Editora da UERJ, 1995, pp. 113-125.

FILHO, Oswald de Andrade. *Dia seguinte & outros dias*. São Paulo: Codex, 2004.

FONSECA, Maria Augusta. *Oswald de Andrade: biografia*. São Paulo: Globo, 2007.

GÂNDAVO, Pero de Magalhães. *Tratado de Terra do Brasil: história da província Santa Cruz, a que vulgarmente chamamos Brasil*. Senado Federal, Conselho Nacional, 2008.

GRECCIO, Luiza Portinari. *Anita Malfatti*. São Paulo: Folha de São Paulo: Instituto Itaú Cultural, 2013.

GINZBURG, Jaime. *Literatura, violência e melancolia*. São Paulo: Autores Associados, 2002.

JARDIM, Eduardo. *A brasilidade modernista sua dimensão filosófica*. Rio de Janeiro: Editora PUC-Rio: Ponteio, 2016.

JÚNIOR, Caio Prado. *Formação do Brasil contemporâneo: colônia*. São Paulo: Editora Brasiliense, 2004.

MICHAUD-LARIVIÈRE, Jérôme. *Hoje Cendrars parte para o Brasil*. Tradução de Antonio Carlos Viana, André Viana. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

LIMA, Bruna Della Torre de Carvalho. *Eles devoraram tudo: primitivismo, barbárie e as vanguardas*. Revista do Instituto de Estudos Brasileiro, São Paulo, N.64, 2016.

LIMA, Luiz Costa. "Oswald, poeta". n: *Obra incompleta Tomo II*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2021, p. 1311-1339.

HELENA, Lucia. *A crise e a crítica*. In: *A violência na literatura*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1979.

_____. *Modernismo brasileiro e vanguarda*. Editora Ática, 2005.

MACHADO, Maria Helena Pereira Toledo. *Crime e escravidão: trabalho, luta e resistência nas lavouras paulistas, 1830-1888*. São Paulo: Edusp, 2014.

MARQUES, Ivan. *Cenas de um modernismo de província*. São Paulo: Editora 34, 2011.

MAROVATTO, Mariano. *A guerra invisível de Oswald de Andrade*. São Paulo: Todavia, 2023.

MONTEIRO, Valério Jacó. *Por ocasião da descoberta da poesia Pau-Brasil*. *FronteiraZ. Revista Do Programa De Estudos Pós-Graduados Em Literatura E Crítica Literária*, n.12, p. 17–34, 2014. Disponível em: <<https://revistas.pucsp.br/index.php/fronteiraz/article/view/18486/14573>>. Acesso: 15 de fev. 2023.

NOBREGA, Manoel. *Cartas Jesuíticas I: Cartas do Brasil*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1886.

NUNES, Benedito. *Oswald Canibal*. São Paulo: Perspectiva, 1979.

_____. *A visão poética Pau-Brasil*. In: ANDRADE, Oswald. *A Utopia Antropofágica*. São Paulo: Globo, 1995.

PAES, José Paulo. "A ruptura vanguardista: as grandes obras". In: *Obra incompleta Tomo II*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2021, p. 1344-1353.

PRADO, Paulo. "Poesia Pau Brasil". *Poesias Reunidas de Oswald de Andrade*, organizado por Haroldo de Campos. Difel, 1966, pp. 59-63.

_____. *Retrato do Brasil: ensaio sobre a tristeza brasileira*. São Paulo: Oficinas Gráficas Duprat-Mayença, 1928.

- PAZ, Octávio. *Os filhos do barro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- PEDROSA, Mário. *Semana de Arte Moderna*. In: PEDROSA, Mario. *Arte-Ensaio*. São Paulo: Cosac Naify, 2015
- PEDROSA, Mário. *Entre a Semana e as Bienais*. In: PEDROSA, Mário. *Mundo, homem, arte em crise*. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- ROTHIER, Marília; SOUZA, Eneide Maria de. *Modernidade toda prosa*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2014.
- SCHOLLHAMMER, Karl Erik. “Os cenários urbanos da violência na literatura brasileira”, em PEREIRA, Carlos Alberto Messeder (org.). *Linguagens da violência*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000, pp. 236-258.
- STERZI, Eduardo. *Saudades do mundo: notícias da antropofagia*. São Paulo: Todavia, 2022.
- SALVADOR, Frei Vicente do. *História do Brasil*. Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, 2010.
- SANTIAGO, Silviano. *O entre-lugar do discurso latino-americano*. In: *Uma Literatura nos Trópicos: Ensaio Sobre Dependência Cultural*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.
- _____. *Mário, Oswald e Carlos: intérpretes do Brasil*. Cadernos de Letras da UFF – Dossiê: Diálogos Interamericanos, no 38, p. 19-34, 2009.
- _____. “A História e seu outro”. *Obra incompleta Tomo II*, organizado por Jorge Schwartz. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2021, pp. 976-983.
- SEPÚLVEDA, Carlos. “Oswald de Andrade e o paradigma perdido”. In: *Oswald Plural*, organizado por Gilberto Mendonça Teles. Rio de Janeiro: Editora da UERJ, 1995, pp. 09-15.
- SILVA, Daniel F. *Anti-Empire: decolonial interventions in lusophone literatures*. Liverpool University press, 2018.
- TELES, Gilberto Mendonça. *Oswald Plural*. Rio de Janeiro: Editora da UERJ, 1995.