

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA BRASILEIRA

CARLOS AUGUSTO BONIFÁCIO LEITE

QUE HORAS ERAM PARA MÁRIO E OSVALDO?

Porto Alegre

2013

CARLOS AUGUSTO BONIFÁCIO LEITE

QUE HORAS ERAM PARA MÁRIO E OSVALDO?

Tese apresentada ao programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como pré-requisito para a obtenção do título de Doutor em Letras.

Orientador: Professor Doutor Luís Augusto Fischer

Porto Alegre

2013

AGRADECIMENTOS:

Agradeço primeiramente ao orientador deste trabalho, professor doutor Luís Augusto Fischer, pela generosidade sempre demonstrada em compartilhar leituras, impressões e conhecimentos. Por nortear com precisão meus interesses dispersos e por se colocar invariavelmente disponível para o debate e para ajudar-me quando necessário, todas as vezes.

Agradeço à minha amada, Larissa Francesquini Terceiro, por me fazer entender que vida é esta de que falam os poetas.

Agradeço à minha família, pais, irmão e avós, por tudo o que depositaram num pote quase vazio, diariamente, pelos acréscimos caros à minha percepção de mundo. Decerto eu seria muito menos, decerto não haveria este trabalho, sem suas contribuições a como me penso e me sinto.

Agradeço aos amigos próximos, por ralharem comigo, necessária e desnecessariamente.

Agradeço aos constantemente interessados no debate, os vivos dentre os mortos: professor doutor Homero Vizeu Araújo, professor doutor Ian Alexander, professora doutora Karina Lucena, pesquisador mestre Arthur de Faria, bem como a tantos outros que me ensinaram e atalharam caminhos.

Agradeço aos estudantes de graduação da UFRGS pela confiança de me terem por professor por quatro semestres, duas dezenas, ao menos, de alunos brilhantes que não cito para não correr o risco de me esquecer de algum. É absolutamente incalculável o quanto das reflexões deste trabalho devo a perguntas pertinentes, a dúvidas que me obrigaram a parafrasear o argumento, a colocações que me fizeram rever o que se sedimentava, aos trabalhos que corriji ao longo tempo em que trabalhei como professor substituto de Literatura Brasileira.

“Porque nós *somos* modernos; não precisamos lutar para ser modernos”.

Jorge Luís Borges

RESUMO

Este trabalho busca analisar as poéticas dos escritores Mário de Andrade e Oswald de Andrade ao longo dos anos 20 do século passado. Para isso, considera essencial remontar a conjuntura paulistana daquele período a fim de verificar como cada poética se relaciona a este tempo. Também fará parte do escrutínio uma visita ao que os escritores propunham em textos não intrinsecamente poéticos – prefácios, ensaios, manifestos –, bem como serão consideradas as produções narrativas ou dramáticas, quando promoverem maior precisão na análise. Na diferença formal existente entre as duas poéticas quanto a um mesmo processo social e na discriminação das variadas tensões que agem sobre cada uma das estéticas, se procurará encontrar o princípio estrutural, tal como postulado por Antonio Candido e ponto central da crítica de Roberto Schwarz sobre Machado de Assis, da poesia dos anos 20 dos dois escritores centrais do primeiro modernismo brasileiro.

Palavras-chave: Mário de Andrade; Oswald de Andrade; Modernismo; Roberto Schwarz; poesia.

ABSTRACT

This work aims to analyze the Mario de Andrade and Oswald de Andrade's poetics through the 20s of the last century. For this, it considers essential to rebuild the São Paulo social structure in that period in order to verify how each poetic relates with that time. A visit to what these writers proposed in not intrinsically poetic texts – prefaces, essays, manifesto – will also be a part of this scrutiny, as well will be considered narrative and dramatic productions while promoting greater accuracy in the analysis. In the formal difference between these two poetics about the same social process and the discrimination of many forces that act on each aesthetic, it will aim to find the structural principal, as postulated by Antonio Candido and as axial point of the Roberto Schwarz's work about Machado de Assis, of these writers, who are the two central names in the 20s brazilian modernism.

Keywords: Mário de Andrade; Oswald de Andrade, Modernism, Roberto Schwarz, poetry.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 (p.25): MALFATTI, Anita. *O grupo dos cinco*. Tinta de caneta e lápis de cor sobre o papel. 26,5 x 36,5cm. Coleção de Mário de Andrade. Instituto de Estudos Brasileiros da USP. São Paulo. 1922.

Figura 2 (p.54): PICASSO, Pablo. *Demoiselles d'Avignon*. Óleo sobre tela. 243,9 x 233,7 cm. Coleção de Lillie P. Bliss Bequest. Museu de Arte Moderna de Nova Iorque. Nova Iorque, 1907.

Figura 3 (p.57): AMARAL, Tarsila do. *Retrato de Mário de Andrade*. Óleo sobre tela. 53 x 44 cm. São Paulo: Acervo Artístico-Cultural dos Palácios do Governo do Estado de São Paulo, 1922.

Figura 4 (p.59): BRECHERET, Victor. *Cabeça de Cristo*. Escultura de bronze. 32 x 14 cm. Coleção de Mário de Andrade. Instituto de Estudos Brasileiros da USP. São Paulo. 1919-1920.

Figura 5 (p.116): AMARAL, Tarsila. *Retrato de Oswald de Andrade*. Óleo sobre tela. 51 x 42 cm. São Paulo: Coleção particular. 1922.

Figura 6 (p.126) AMARAL, Tarsila do. *Abaporu*. Óleo sobre tela. 85,3 x 73 cm. Coleção do Museu de Arte Latino-americana de Buenos Aires, 1928.

Figura 7 (p.144) foto de divulgação da Polícia Rodoviária Federal, retirada da matéria “Cavalo morre após carroça colidir com carro na BR-153, em Goiás”. *Site G1 Goiás*, consultado em 06/08/2013, matéria de 28/09/2012.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
1 SÃO PAULO DA GAROA	19
2 MÁRIO DE ANDRADE, O SINHÔ DO MODERNISMO	57
2.1 “INSPIRAÇÃO”.....	64
2.2 “O REBANHO”.....	71
2.3 “NOTURNO”.....	74
2.4 “XIII”.....	84
2.5 “SAMBINHA”.....	97
INTERVALO: TENSÕES E MEDIAÇÕES NA FORMA DE <i>MACUNAÍMA</i>	103
3 OSWALD DE ANDRADE, NOSSA ÚLTIMA VANGUARDA	115
3.1 “PERO VAZ CAMINHA”.....	132
3.2 “POBRE ALIMÁRIA”.....	137
3.3 “BRASIL”.....	145
3.4 “ERRO DE PORTUGUÊS”.....	156
4 CONCLUSÃO	161
REFERÊNCIAS	176

Este trabalho investiga, na medida de seus esforços, que relações se dão entre as poesias de Mário de Andrade e Oswald de Andrade e a São Paulo dos anos 20 do século passado. Em síntese antecipada: trata-se de ler esses escritores a partir de um recorte temporal bastante preciso, por mais que as estéticas de ambos tenham se alterado depois disso e mesmo que para isso sejam necessárias alusões a tempos anteriores ou posteriores ao recorte estudado. De base evidentemente materialista, pressupõe que grandes artistas representam as particularidades do momento histórico em que vivem nas formas estéticas que criam e “aos olhos do crítico dialético a fratura da forma aponta para impasses históricos” (SCHWARZ, 2000b, p.171). Para o bem dessa perspectiva de leitura, no entanto, as representações literárias jamais são translúcidas, ou seja, por diversas razões, não podemos ler diretamente o processo social na obra literária, tampouco o inverso, e o modo dinâmico com que essas instâncias se relacionam apresenta-se opaca ao interessado, que busca entender como e por que se dão tais refrações.

Nos países subordinados à economia e, conseqüentemente, à cultura de outros, como o nosso, um bom cotejo entre forma literária e processo social torna-se ainda mais interessante e urgente. Interessante, porque sofremos de maneira mais perversa as oscilações do pulso do mercado internacional, recebendo a tempos diversos novas formas ideológicas, novas formas artísticas e novas configurações do processo social – possivelmente nesta ordem. Urgente, porque é preciso afastar-se das opções fornecidas por este mesmo influxo para construirmos interpretações sobre nós mesmos. Estas opções se reduziriam, basicamente, à ideia de inadequação perene da periferia ao estado orgânico de relação entre ideologia e processo social, ilusória mas efetivamente existente no centro – tornada chiste pela expressão tantas vezes mal compreendida de Roberto Schwarz, “as ideias fora do lugar” –, e à representação de nossas particularidades como algo pitoresco, exótico, no sentido de um reforço da diferença, um novo produto a ser consumido no centro do sistema. Uma análise que só contemple aspectos formais dificilmente conseguiria flagrar tal descompasso e esquivar-se de aplicar um modelo crítico erigido para outros objetos e construído em outro contexto, sem qualquer modulação, na matéria a que se dedica.

Não é dispensável alertar, antes de prosseguirmos, que a crença de que atualmente não há centralidade ou periferia e que contemplar a história para o entendimento de um objeto estético seja uma forma obsoleta de crítica são índices de submissão à ideologia interessada justamente em dizer que não há mais violentadores e violentados, delimitações de espaço, passagem de tempo, posicionamentos políticos, possibilidades de afeto – traços identificado

pela maioria dos teóricos da chamada pós-modernidade –, enfim, que só nos restaria esperar e saciar nossos prazeres. Obviamente este trabalho opõe-se a essas impressões restritas e restritivas, senão ilusórias, e combina suas forças às reflexões críticas do pensador Bruno Latour:

No future, é o seu slogan que acrescenta-se ao dos modernos, *No past*. O que lhes resta? Instantes sem referências e denúncias sem fundamento, uma vez que os pós-modernos não mais acreditam nas razões que lhes permitiriam denunciar e indignar-se. (2009, p.50-51, grifos do autor)

Se bem compreendo, é por um caminho rigorosamente materialista e lúcido que se desenvolve o movimento crítico de Roberto Schwarz. Longe de tomá-lo como modelo estanque, valem as balizas que o estudioso ergue e as armadilhas críticas que desvela. Em “As ideias fora do lugar”, por exemplo, comenta as funções que a ideologia liberal assumia para justificar traços retrógrados do processo social brasileiro, demonstrando que as ideias sempre tomam o seu lugar e que sempre há lugar para elas, se o que está em jogo é a preservação das posições de mando – incluído em *Ao vencedor, as batatas* (1977), o ensaio serve de princípio ao autor a fim de argumentar pelo alto poder interpretativo da ironia machadiana quanto ao quadro local e do desacerto, embora valoroso, da prosa alencariana, ao tentar conciliar pressupostos incompatíveis à espinha da ficção.

Já em *Que horas são?* (1987), livro de ensaios, parafraseado no título desta tese, segue-se desenvolvendo o esboço de esquete em que a elite brasileira precisa perguntar as horas constantemente às elites dos países centrais para que possa acertar seus relógios. Se o diagnóstico da prática subserviente desperta agudo interesse, ouvir o barulho da engrenagem cedendo à imposição incomum e acelerada de um tempo sempre antecipado é imperativo para se expor o disparate e recusar seus efeitos. Auscultar o relógio da representação de uma determinada época da poesia brasileira é um dos objetivos deste trabalho.

Em grande parte, esta análise materialista da poesia de Mário de Andrade e Oswald de Andrade ao longo dos anos 20 se vale imensamente dessas duas proposições de Schwarz. Numa síntese dos ensaios supracitados, este trabalho pergunta sobre quais tempos estão apontados nas diferentes maneiras que cada um dos poetas mobiliza o aparato de vanguarda e assume, em que pese a leitura equivocada de um possível paradoxo, que o tempo é sempre o presente dos escritores e que não há ideias fora de seu tempo, posto que essas são ou não são orgânicas no momento de suas elaborações e dependem do horizonte ideológico e estético para reverberarem ou silenciarem-se.

Uma primeira observação imprescindível quanto aos autores aqui estudados é a de que Mário de Andrade e Oswald de Andrade ocupam uma posição central no modernismo brasileiro, ou ao menos na sua chamada “primeira geração” – o que não significa ignorar os tantos outros constituintes e as variadas forças em relação naqueles anos, bem discriminadas por BRITO (1958), nem desprezar que este momento do modernismo seja decorrente de desdobramentos anteriores, como defende MARTINS (2002). Tornados uma espécie de yin e yang da literatura modernista, são normalmente referidos como par antitético e complementar pelos e para os leitores mais apressados. O primeiro, intelectual metódico, reservado, manancial, quase de imediato, de uma tradição inteira a partir de si, erudito e atento à cultura popular. O segundo, cosmopolita, excêntrico, espontâneo, senão debochado, relativamente árido na consideração de continuadores imediatos de seu trabalho. Não é preciso avançar muito para se concluir que essa definição opositora não resiste a um conhecimento mais detido sobre os autores.

Mário de Andrade foi decerto um intelectual metódico e organizado. Se o agudo ensaio de Sérgio Miceli em que o poeta é caracterizado como inventor do “moderno intelectual brasileiro” (in BOTELHO & SCHWARCZ, 2009) – ensaio que será retomado adiante, no capítulo três, como plataforma de argumentação sobre o poeta – não fosse um argumento forte o bastante no sentido da construção dessa imagem de disciplinado, o *modus faciendi*, tal como descrito por Manuel Cavalcanti Proença, em *Roteiro de Macunaíma* (1955), do bumba-meu-boi-repente *Macunaíma* (1928), que consistiu no aproveitamento de uma série de pastas onde Mário colecionava o folclore brasileiro, obriga a uma custosa defesa do contrário. Também sua peculiaridade de formador de tradição, transmissor de conhecimento, um pedagogo da cultura, em suma, é bastante evidente. É dos escritores mais empenhados na causa modernista, se não o mais empenhado. Nas cartas enviadas para os mais diversos correspondentes – com destaque para as correspondências a Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade e Sérgio Buarque de Holanda –, não raro se percebe certo tom admoestador indicando o que fazer e como fazer em questões de estética e de política literária. Foi autor de textos importantes para o estabelecimento do paradigma modernista, como a série “Mestres do passado” (1921) (in BRITO, 1958) ou os ensaios “Machado de Assis” (1939) e “O movimento modernista” (1942) (ambos in ANDRADE, M. 1978).

É também incontestável sua desenvoltura no tratamento da arte erudita e a importância de seus estudos sobre cultura popular. No entanto, a coexistência das duas esferas na organização estética do autor é normalmente entendida sem ambiguidades ou tensões – e,

nesta esteira, *Macunaíma* surge como indício de um autor que apresenta diversas tendências em sua obra ou como uma espécie de perfeito resultado estético de combinação de erudito e popular, de cosmopolita e nacionalista, de rural e citadino, de vanguardista e tradicional –, ao passo que me parece muito mais rentável destacar a forma dual alcançada pela obra a fim de entender materialmente essa manutenção (permitam-me o trocadilho), e não entender esta resolução como síntese. Esta impressão, ora lançada como um começo de conversa, será estruturante para as discussões que serão levadas a cabo na sequência, sobre parte das realizações poéticas do escritor – e ocupará um breve aparte no argumento da tese após o capítulo referente a Mário de Andrade.

Por seu turno, caracterizar Oswald de Andrade como um cosmopolita excêntrico, ou excêntrico cosmopolita, não está completamente distante da verdade. Homem do mundo, filho da mais alta elite paulista – em determinado momento, caso seu pai vendesse as quadras em que construíra um conjunto de casa, calculava-se que teria uma das dez maiores riquezas de São Paulo –, conheceu a Europa turística e íntima ainda na juventude, por meio de viagens às mais importantes capitais. Além disso, foi um frequentador pioneiro das vanguardas literárias, chamado de realizador do “primeiro esforço organizado para a libertação do verso brasileiro” pelo momentaneamente eufórico Paulo Prado (in ANDRADE, O., 1990, p.58) na introdução original da *Poesia Pau-Brasil* (1925). Em suma, tratava-se de um artista habituado às estéticas mais recentes de então e fortemente engajado em mobilizar essas estéticas para a representação de seu entorno – outro tema que terá largas repercussões ao longo deste trabalho.

A suposta espontaneidade de sua estética, caracterizada como um lirismo “puro, simples e ingênuo, como um canto de pássaro” (idem, *ibidem*), cega para o que há de extremamente calculado e perspicaz, como uma fotografia exata de possíveis conjunturas de matéria poética em que os elementos selecionados contrastantes surjam com concreção e aparentemente pouco mediados – acompanho aqui, ainda de longe, o argumento de Schwarz em “A carroça, o bonde e o poeta modernista” (in SCHWARZ, *op. cit.*). E se a relevância dos manifestos oswaldianos ou sua atividade crítica e jornalística não minam a opinião de que se trata de um escritor pouco formativo, ou seja, não originário de determinada formação de autores e leitores, e de uma tradição que assimile sua estética particular, os desdobramentos de sua arte, que talvez tenham até mesmo composto o tom de uma época adiante, com o Tropicalismo nos anos finais da década de 60 (MACHADO, 2012), tornam-no um dos escritores mais profícuos de nossa breve história literária.

Como se nota, os esforços desta tese estão cocentrados em perseguir materialmente à pergunta do título: que horas eram para Mário de Andrade e Oswald de Andrade? Mais especificamente, que horas eram para a lírica que os dois autores praticaram na década de 20 do século passado? Não estando suficientemente claro, e convencido de que em certa forma literária estão decantados: o processo social do escritor, diversas formas literárias que orbitam o acervo do mesmo – e que trazem, por sua vez, processos sociais de variadas origens, decantados – e diversas formas ideológicas, que coexistem na sociedade de então e que ganham forma para justificarem determinadas práticas; pergunto-me neste trabalho quais processos sociais, obras e ideologias estão tensionados na forma poética de Mário de Andrade e Oswald de Andrade nos anos 20 do século XX e que tempos estão indicados no modo como essas formas surgem na poesia desses escritores nesse período?

À feição de Roberto Schwarz em “As ideias fora do lugar” e *Que horas são?*, o título desta tese não expressa precisamente o movimento crítico, mas problematiza a si mesmo. Não importa saber sobre que tempo versavam os poemas de Mário e Oswald, porque versavam sobre seu presente, por suposto, mas de relativizar materialmente este tempo, de perguntar: quantos tempos estão representados na representação do presente e quais as tensões existentes na conciliação desses diversos tempos?

A hipótese, antecipada e sumarizada aqui, é de que a forma literária dos primeiros poemas de Mário de Andrade estetiza o período de transição da metrópole paulista, de sua emersão do sertão brasileiro para o mundo urbano, da definitiva materialização da cidade como centro de poder simbólico no quadro de forças brasileiro, por isso são lidos de maneira mais precisa pelos signos da coexistência, pacífica ou não, entre o mundo provinciano e o mundo modernizado, entre os modelos eruditos e as formas populares, e parte dos malogros apresentados formalmente por esses poemas remetem-se à impossibilidade estruturante da tarefa, Sísifo caboclo, a levar rocha para cima da Serra do Mar para vê-la descer invariavelmente; já o primeiro Oswald de Andrade é extremamente sintético em sua forma literária, pinçando o achado poético e dando-lhe “lápide sucinta” (NETO, 1994, p.36), munido do que havia de mais avançado em termos de “tecnologia literária” – esta provocação merecerá comentários adiante –, dândi empreendedor, mas representa um nível de tensão entre avanço e atraso que só encontrará organicidade no processo social urbano das grandes cidades brasileiras quarenta anos adiante, quando o desenvolvimentismo paulista, reforçado pela ação e pelo discurso militar, encontrarão o interior miserável do sertão brasileiro.

Como metodologia, o percurso desta argumentação principiará com uma reconstrução do desenvolvimento da cidade de São Paulo, realçando alguns pontos importantes para o entendimento das principais forças de tensão existentes na cidade da década de 20. Uma investigação sincrônica da forma social da pauliceia poderia ser suficiente, mas algumas de suas forças dominantes têm origem um século ou mais antes. Menos do que uma análise exaustiva de algumas linhas de força que ganharão importância na interpretação da poética dos escritores, a preocupação se encontra em explicitar alguns traços concernentes à configuração paulistana no período enfocado por este trabalho, como num painel, e como esses traços serão representados nos poemas lidos em seguida. O intuito é investigar alguns aspectos deste ponto de intersecção entre o litoral e o interior do país que acabou se tornando responsável pelo florescimento de boa parte da hinterlândia brasileira e tornando-se o maior aglomerado urbano da América Latina.

No segundo capítulo serão visitados os livros *Pauliceia desvairada* (1922), *Losango Cáqui* (1926) e *Clã do Jabuti* (1927) (in ANDRADE, M., 1993) por meio de cinco poemas a fim de perscrutar de que maneira a cidade de São Paulo é representada nesses livros e se é possível encontrar um princípio estrutural para a primeira poesia de Mário de Andrade – noção entendida como princípio mediador que torna mais compreensíveis tanto a forma literária quanto o processo social (cf. CANDIDO, 2004). Para este ponto do argumento, não me furtarei a mobilizar reflexões a respeito da atividade crítica do autor neste período, em “Prefácio interessantíssimo” (1922) e *A escrava que não é Isaura* (1925) (in idem, 2009), principalmente, ou mesmo a tecer observações pontuais sobre como se reverberam algumas características na produção em prosa de *Os contos de Belazarte* (1933) (muitos dos contos foram publicados separadamente na década anterior), ou *Macunaíma*.

(De maneira pouca ortodoxa para uma tese de doutorado, aqui também indicado por seu anúncio estar contido no interior de parênteses, inseri um intervalo entre a análise dos dois poetas para discutir alguns aspectos da composição da rapsódia publicada por Mário de Andrade em 1928. No entendimento de que se trata de uma obra importante para estudarmos o desenvolvimento de aspectos importantes da poesia do autor feita nos anos 20 e de que é uma obra, em vários de seus traços, próxima à poética de Oswald de Andrade no mesmo período, como veremos. Tal intervalo também assume o papel de transição entre as investigações de um e de outro escritor.)

Quanto a Oswald, na continuidade do argumento, serão analisados seus dois livros de poesia escritos nos anos 20, *Pau-Brasil* (1925) e *Primeiro caderno do aluno de poesia Oswald de Andrade* (1927) (in ANDRADE, O., 1974, vol. VII), por meio de quatro poemas, com o auxílio de seus manifestos, “Manifesto da Poesia Pau-Brasil” (1924) e “Manifesto Antropófago” (1928), proposições de grande peso para a cultura brasileira do século XX. Como desfecho dessa seção, serão feitos alguns comentários acerca da incandescência do movimento tropicalista nos anos 60, entendendo-o como desdobramento de algumas características presentes na poética de Oswald, e as razões materiais para os diferentes impactos nos anos 20 e anos 60 do século passado.

Em que pese uma possível assimetria no trabalho, posto que não serão acompanhados os desdobramentos da estética marioandradina na canção dos anos 60 – embora as haja mais caracteristicamente, salvo engano, em “Disparada” (Théo de Barros & Geraldo Vandré) ou “Ponteio” (Edu Lobo & Capinam), por exemplo –, argumento pela pertinência da abordagem em função da crescente centralidade do Tropicalismo no quadro da cultura brasileira e na tendência a entendê-lo como uma continuidade orgânica do modernismo. Talvez também valha considerar o horizonte inicial deste trabalho, que ora explicito. Depois de ter feito mestrado sobre a formação da canção popular carioca, tornada brasileira, ficou cada vez mais evidente que Noel Rosa mereceria um lugar de destaque na lírica dos anos 30. No entanto, para argumentar que a pujança poética do Poeta da Vila se equiparava à de Drummond ou de Bandeira, naqueles mesmos anos, pareceu-me necessário revisar a leitura do cânone brasileiro modernista que precedia os dois mais aclamados escritores daquela década. Este era o projeto original deste trabalho, que precisou reduzir seu vulto pelas sempre impreteríveis razões práticas.

Creio, por fim, que ser ou não ser admirador das literaturas de Mário de Andrade e Oswald de Andrade seja irrelevante ante o fato de que se observa uma **desproporção entre a posição desses escritores no cânone literário da primeira metade do século XX**, que reverbera para o destaque que recebem nos estudos de suas obras e das obras do período nas universidades e nas escolas, e **a quantidade de estudos relevantes sobre suas produções**, como se suas obras fossem “achatadas” criticamente gerando apreciações reiteradas e pouco dispostas a buscar uma perspectiva outra de leitura (LAFETÁ, 1986, p.2). Independentemente de se considerar se as produções destes dois escritores são ou não são decisivas na história literária brasileira moderna – e acredito que sejam, sim, decisivas –, a desproporção que parece haver entre centralidade e exegese acaba por caracterizar a importância que esses dois

escritores assumiram como algo mais da ordem do culto do que do entendimento, mais da ordem da festividade do que da compreensão, mais da ordem da reprodução ratificadora da posição central paulista em nossa economia simbólica do que da ordem da verificação objetiva dos avanços estético-representativos das realizações de Mário de Andrade e de Oswald de Andrade. Como me pareceu impossível defender o lugar que as canções de Noel conquistaram para ele na lírica moderna sem reler materialmente a primeira geração modernista, pois as interpretações sobre essa geração influenciam no entendimento da obra dos poetas de 30, construo aqui a primeira parte do argumento que ganhará complemento posterior.

Vale afastar, no entanto, a ideia de que não se trata de um trabalho meramente introdutório. Esta “primeira parte” é fundamental para a forma como organizamos e compreendemos as relações entre obras brasileiras, ao menos as obras de poesia, do século XX. Creio que esteja se tornando cada vez mais sensíveis a intensidade e o alcance da polarização provocada pela estética modernista na interpretação de nossa literatura (FISCHER, 2013). O modernismo “brasileiro”, como um forte farol lançado diretamente nos olhos da crítica – e alimentado pelo dínamo exagerado e assimétrico da pauliceia endinheirada¹ –, em vez de guiar, tem levado muitas embarcações às pedras. Os navios mais firmes mantêm alguma autonomia, mas junto ao calor aconchegante do farol. Os mais ágeis se distanciam, mas negar o farol, como sabido, é considerá-lo. O farol está em toda parte. Nas pedras cheias de destroços nasce certa espécie de musgo venenoso que faz de Simões Lopes Neto pré-modernista, de Guimarães Rosa um super-regionalista ou regionalista cósmico, de João Cabral de Melo Neto um poeta da terceira geração modernista, deixa Jorge de Lima à neblina, atribula-se com Nelson Rodrigues, chama de corsária a embarcação da Poesia Concreta e pouco trata da Canção, senão nos termos da Semana de 22. O farol é o mundo.

Por tudo isso, ler com óculos que acredito mais precisos, porque materialmente objetivos, a poesia de Mário de Andrade e de Oswald de Andrade ajuda a coar a crítica de certo cunho fetichista ou da repetição acrítica dos valores dessas duas poéticas. Não sendo na consideração dos detalhes materialmente comuns, na indagação das relações entre processos sociais e formas literárias, faz pouco sentido dizer que Guimarães Rosa deriva das experiências narrativas de Mário de Andrade e Oswald de Andrade, ou que João Cabral de Melo Neto deve tal ou qual característica à experiência poética de um ou de outro desses – é

¹ A metáfora aqui é propositalmente a mesma que ocupa o centro do argumento de Lafeté quanto à composição do romance *São Bernardo*, de Graciliano Ramos (in RAMOS, 1974).

próprio das formas estéticas discutirem e dialogarem, pesquisar que uma forma literária recupera um dado e não outro de outra forma literária serve somente para dizer que são iguais nisso e diferentes naquilo; atividade inócua, profilática e artificiosa².

Se a leitura materialista é feita como condição inexorável para se ler a obra propriamente, em suas relações sincrônicas e as diferentes leituras diacrônicas que se podem derivar, também materialmente; perguntas mais profícuas seriam, por exemplo: como a região limítrofe entre cidade e sertão é representada diferentemente em *Macunaíma* e *Grande sertão: veredas*? Como cada um desses escritores buscou dar forma literária a um momento do processo social paulista e mineiro (talvez mais extenso do que “mineiro”, algo como “mineiro-baiano” ou “primeiro do sertão do país”, pensando que há um segundo sertão, selvático, na literatura de Hatoum e no rock do Mato Grosso), respectivamente, e o que a intensidade de cada momento acarreta para o alcance das duas obras?

Ou ainda: o vocábulo concreto de Oswald de Andrade responde a que forças da São Paulo de seu tempo? Seria um índice da primeira maturação do mercado e instauração do objeto no centro de nossas formulações simbólicas? E no que isso é diferente da maneira como o recifense-cosmopolita João Cabral deu forma poética ao desenvolvimentismo brasileiro das décadas seguintes, já estimulado pelas transformações existentes no segundo governo de Vargas? Finalmente, por que as duas formas, poética e social, são afins?

Nota-se que a gravidade e o desafio deste trabalho são significativos. A respeito disso, espero perfazer as reflexões da maneira mais zelosa possível. Mais do que chegar a uma conclusão definitiva acerca da poesia inicial desses dois autores, sinceramente, espero que decante o afinco com que persigo as relações inexoráveis entre sociedade e literatura. Ciente de que é tentadoramente mais fácil reter-me no objeto literário e pouco considerar as vidas, práticas sociais e ideologias que lhe permearam, fio-me na convicção de que se trata de uma postura crítica ética – ler e escrever são formas de trabalho, e alguns avanços requerem trabalho demorado e árduo – e política – o entendimento de como os escritores constroem formas estéticas autônomas a partir de seu entorno auxilia-nos a entrever, no processo social, princípios comuns à obra literária e à sociedade, princípios de que não suspeitávamos antes da formalização estética por parte do escritor.

² Afirmação compartilhada, em conversa, com o professor doutor Antônio Barros, que obviamente não é responsável pela formulação que fiz a partir da conversa.

Conhecer melhor o mundo que nos cerca é sempre melhor do que conhecer melhor os livros que nos cercam.

1 SÃO PAULO DA GAROA

“Mas aqui está o que é; eu sou um pobre relojoeiro, que, cansado de ver que os relógios deste mundo não marcam a mesma hora, descri do ofício” (MACHADO DE ASSIS, “Bons dias!”, 5 de abril de 1888)

Para discutir a relação entre a cidade de São Paulo e as poesias de Mário de Andrade e Oswald de Andrade ao longo da década de 20 do último século – inspirado pela abordagem utilizada por Roberto Schwarz no estudo dos romances de Machado de Assis –, é necessário repassar, mesmo que sumariamente, parte da história do povoado no que tange a alguns aspectos que se farão presentes quando da análise dos poemas nos capítulos seguintes.

O trecho da canção que intitula este capítulo, de Alvarenga e Ranchinho, lançada pela Odeon em 1943³, dá um pouco o tom desta seção e serve como epítome dos meus esforços iniciais. Sua letra está repleta de elogios exclusivos aos aspectos naturais de São Paulo (estado ou cidade?) – a metrópole, moderna e contraditória, só aparecerá de corpo inteiro nas canções de Adoniran Barbosa, nos anos cinquenta, ou em Tom Zé (“São São Paulo”) e Caetano Veloso (“Sampa”), um pouco mais tarde –, “Ê, São Paulo”, a canção supracitada, hino não oficial da civilização paulista, nos atenta para o fato de que também podemos cometer anacronismos na leitura de uma cidade. Parece comum recair no equívoco de considerá-la sempre a partir do papel que desempenha no presente. No caso da “locomotiva do Brasil”, tendemos a concebê-la no passado como uma metrópole menor, máquina de menos potência, mas raramente destituída de seu empreendedorismo nato e de sua posição de puxar à frente os demais vagões. Se “cartão postal” brasileiro, como é conhecido o Rio de Janeiro, a revivemos belíssima desde sempre, sem considerar que pode ter sido a “locomotiva do Brasil” noutros tempos.

Dito o óbvio, de que também é possível sermos anacrônicos ao “ler” uma cidade, e atento à máxima de que “toda a história humana ensina que só os profetas enxergam o óbvio” (RODRIGUES, 1995, p.97), relembro que a cidade de São Paulo não foi sempre essa confluência infindável de gentes, praças, ruas, bairros e distritos, maior aglomerado urbano do país, hoje com cerca de 12 milhões de habitantes, considerando somente a cidade, mais de 19

³ Fonte: www.recantodocaipira.com.br [consultado em 10/08/2012].

milhões, se pensarmos em toda a região metropolitana. O estado, por sua vez, também não concentrou desde sua origem mais de um terço do PIB brasileiro nem polarizou, como hoje, as notícias da grande mídia. Como veremos nas próximas páginas, a capital paulista só se constitui notavelmente no panorama brasileiro a partir da segunda metade do século XIX, e entender como era a cidade de São Paulo no início do século XX, de onde e quando Mário de Andrade e Oswald de Andrade escreveram seus primeiros poemas, mostra-se imprescindível para investigar como as formas literárias erigidas por esses escritores dialogavam com a forma social que lhes cercava.

A independência do Brasil, proclamada em planalto paulista, e não na capital federal, como seria esperado, é uma boa maneira de começar a recontar parte da história da civilização desta província e da cidade que se tornaria sua capital. Longe de adotar o estilo quase pictográfico de Pedro Américo, basto-me a lembrar que D. Pedro viajara a São Paulo para resolver um desentendimento entre figuras locais (MORSE, 1970, p.74 e ss.), o que é significativo porque ou a elite paulista já desfrutava de prestígio o bastante em 1822 para deslocar pessoalmente o Príncipe Regente, ou dispunha de poder suficiente para preocupar D. Pedro a respeito da estabilidade da área, seja pela relativa proximidade da capital do Império, seja pela riqueza que o planalto paulista possui ou intermedia. Sua decisão por abafar de imediato a tênue insurgência, no que foi bem-sucedido, nos sensibiliza para a força não desprezível do povoado àquela altura.

Passa-se a galope, como visto, pela fundação jesuítica de São Paulo, a 25 de janeiro de 1554, das cento e vinte casas que compunham a cidade no século XVI e da população de seis a sete mil habitantes em 1765 (Ibidem, p.27, 32 e 36) – alguns aspectos dos primórdios da história paulistana serão evocados na leitura de um dos poemas de Mário de Andrade feita adiante. Não obstante, trago à baila, como uma espécie de malicioso chiste histórico, que as exportações da província em 1835 apresentavam 34% de seu volume de chá e somente 0,1% de café (Ibidem, p.47). Quase um século mais tarde, 70% da produção mundial de café estaria sob os auspícios do estado de São Paulo (SEVCENKO, 1992, p.108) e a juventude impulsionada pela riqueza do ouro verde escolheria como um de seus inimigos o chá das cinco da Academia Brasileira de Letras⁴.

⁴ O chiste histórico fica ainda mais complexo ao considerarmos que o café é uma das substâncias estimulantes que entrou em voga no final do século XX, como a Coca-Cola, a aspirina e a cocaína. A antiga infusão estimulante, o chá, passou a ser associada ao desjejum e ao relaxamento. (Ibidem, p.83-85).

Escolho por ponto de partida um tempo cheio de sinais de que São Paulo começava a perder sua “inocência econômica” – ótima expressão de Richard Morse (op. cit., p.72) no inescapável *Formação Histórica de São Paulo*, livro que, junto a *Orfeu estático na metrópole*, de Nicolau Sevcenko, principalmente, norteará os esforços desta seção. Além da requisição atendida quanto à presença de D. Pedro, São Paulo substituiu dois pitorescos mestres-escolas por um seminário para moços e outro para moças – mesmo que esses educandários estivessem em condições precárias –, criou sua primeira força policial em 1831, conheceu o primeiro jornal paulistano em 1827 (*O Farol Paulistano*) e, principalmente, fundou a Faculdade de Direito em 1828 (Ibidem, p.83-108), pioneira dessa iniciativa no quadro meridional brasileiro (a Faculdade de Direito de Olinda, depois transferida para Recife, foi inaugurada um mês e meio depois).

Apesar da premência das discussões a respeito da atual dominação do ensino paulista sobre o ensino das demais federações, provocada pela diferença de riquezas aplicadas ao mundo escolar e referendada por um exame nacional, o ENEM, e das atuações desastrosas da polícia paulistana neste ano de 2013, são o jornal e a faculdade que merecerão mais comentários.

Antes de 1827, alguns poucos cidadãos paulistanos recebiam, e com muito atraso, jornais do Distrito Federal – a viagem entre as duas cidades, por terra, se estendia por dez a doze dias; por mar tampouco era mais atrativa, visto que a embarcação parava em cada povoado praiano e ainda cabia depois, ao viajante, subir a extenuante e perigosa trilha pela Serra do Mar. Após *O Farol Paulistano*, contudo, mudaria o panorama árido da notícia impressa na pauliceia. Outros títulos surgiram nos anos posteriores, vale lembrar, mas ainda de maneira tímida; acanhamento nada inesperado, diante dos aproximadamente 4,6% de paulistanos que sabiam ler e escrever, estando “aptos para serem empregados” (Ibidem, p.106) – citação que aponta para algumas raízes do pragmatismo paulista que depois comporá uma peculiaridade notável da composição cidadina, ao menos discursivamente.

A existência de imprensa própria, prática que Walter Benjamin chamava de “reprodução técnica da escrita” (1987, p.166), pode ser vista em termos diversos, e nos serve como uma primeira pista a ser perseguida sobre a maturidade de São Paulo. Benedict Anderson, em livro inescapável para o estudo das particularidades da ideia de nação na América Latina, *Comunidades imaginadas*, outorga à imprensa um papel importante na formação de um sentimento de pertença a um só tempo e a uma só comunidade (lugar), que

não apresenta necessariamente um cotidiano comum, mas, mesmo imaginada, é capaz de se manter coesa e real à maioria de seus componentes – em parte, este mesmo sentimento, mas na literatura, será perseguido por Candido em sua *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*:

Achei interessante estudar o sentido e a validade histórica dessa velha concepção cheia de equívocos, que forma o ponto de partida de nossa crítica, revendo-a na perspectiva atual. Sob este aspecto, poder-se-ia dizer que o presente livro constitui (adaptando o título conhecido de Benda) uma “história dos brasileiros no seu desejo de ter uma literatura”. (2007, p.27)

Já Anderson afirma, sobre a imprensa:

Podemos conceber uma figura mais clara da comunidade imaginada secular, historicamente regulada pelo relógio? Ao mesmo tempo, o leitor do jornal, ao ver réplicas idênticas sendo consumidas no metrô, no barbeiro ou no bairro em que mora, reassegura-se continuamente das raízes visíveis do mundo imaginado na vida cotidiana. (2008, p.68)

É possível, no entanto, reverter a equação de Anderson e entender que a solicitação de liames que mantenham a comunidade coesa emergem da forma social, e os jornais sejam um dos liames possível (outro, talvez regulando o tempo de maneira menos diária, seja a literatura). Em termos mais precisos, o surgimento dos jornais é um bom indício de que a comunidade, uma cidade, no caso, já se expandiu em demasiado para manter-se simbolicamente por meio de conversas na casa dos cidadãos eminentes ou com rodas de viola nos agrupamentos mais pobres – como ocorria, por exemplo, na região aurífera mineira no século XVIII (SOUZA, 2011) –, que se cria naquela localidade um desejo de identidade, que passa por aspirações, auto-representações, notícias exclusivas e perspectivas próprias em relação a unidades simbólicas maiores. Porto Alegre, Recife, Natal, Fortaleza e São Luiz são exemplos de cidades que também tiveram seus primeiros jornais por esses anos.

A força da hipótese de Anderson é tamanha que um pensamento análogo pode ser levado a cabo para refletir sobre unidades maiores do que um país, como continentes, ou menores, como bairros, indicando, apesar das modulações que se fizerem necessárias, certa identidade comunitária imaginada num e noutro exemplo.

No panorama paulista, e pensando pelos dois lados, ou seja, seguindo a equação do cientista político, de que a imprensa é instrumento importante na formação dessa comunidade imaginada, e tomando-a por reverso, de que a imprensa é sintoma de uma comunidade imaginada já existente e que precisa de vazão, *O Farol Paulistano* e os outros jornais que surgiram na cidade contribuíram para a formação de uma população paulistana que se

reconhecia cada vez mais como tal e sentia-se, por hipótese, mais autônoma em relação à capital do país, bem como significavam que São Paulo não era mais (somente) uma vila hostil e interiorana, cuja identidade se confundia com o interior selvático brasileiro.

Sobre a fundação da renomada Faculdade de Direito do Largo São Francisco, nossa segunda pista importante da emancipação paulista, em que pese um declínio significativo das matrículas nos anos 1840 (MORSE, op. cit., p.93) – Álvares de Azevedo matriculou-se durante essa baixa, em 1847 –, é possível afirmar que os estudantes da faculdade influenciaram sensivelmente na *mores* paulistana a partir dos anos 1850 (Ibidem, p.96), contribuindo muito para a formação do mundo intelectual brasileiro e reunindo os filhos das famílias mais ricas que tinham tendência para as humanidades e que não podiam ou não queriam sair do país. De maneira mais abstrata, revestindo a cidade de um caráter jovem e vibrante – que será modulado a tempo, quanto o século XX voltar à pauta – e relegando paulatinamente ao desuso os comportamentos ligados ao dispêndio, à cerimônia e à pompa; de maneira mais concreta, dando mais espaço no seio da elite ao ideário liberal, combustível importante para a Revolução Liberal de 1842, e fomentando a prática das agremiações, que ecoa, entre outros traços, na predisposição histórica que São Paulo parece apresentar para formação das vanguardas artísticas. (É curioso que três séculos antes a cidade tenha nascido de um educandário de perfil muito diverso, estruturado por padres jesuítas, que contrapunha uma pedagogia pia e temerosa aos costumes pecaminosos dos gentios).

Vale comentar de passagem que a escolha da cidade para sediar a Faculdade por parte do Império pouco tem a ver com a projeção de algum protagonismo que assumiria ao final do século XX. Apesar dos protestos quanto à má pronúncia da língua vernácula pelos paulistas – maior distância do império linguístico português, maior proximidade da língua geral paulista, falada amplamente até o século XVIII –, os baixos custos de vida na cidade, o clima mais afim ao clima europeu e até mesmo uma temperatura hostil às traças devoradoras de livro (SILVA, s.d.) serviram de argumento para a implantação da Academia de Direito.

Vianna Moog, em controverso mas inquietante ensaio de 1942, já afirmou que ousadia e arrojo estariam ligados ao *genus loci* da civilização paulista (MOOG, 2006, p.40-43). Em iniciativa mais modesta do que a do intelectual de São Leopoldo, o que busco marcar aqui é que a fundação da Faculdade de Direito na Cidade de São Paulo contribuiu decisivamente para uma mudança na formação ideológica da cidade e que algumas das características sabidas no modernismo de 1922 tem nesta instituição uma precursora

importante – uma prova material da importância simbólica da Faculdade é que em 1932 ela será escolhida para abrigar o MMDC durante a Revolução Constitucionalista.

Uma cândida ilustração da existência desse espírito estudantil no modernismo paulista – e reforçando que a recuperação da história da cidade vem a propósito das análises literárias feitas a partir da próxima seção –, é O Grupo dos Cinco (Anita Malfatti, Tarsila do Amaral, Menotti Del Picchia, Mário de Andrade e Oswald de Andrade), que passou a se reunir com muita frequência depois da Semana de Arte Moderna na casa de Mário, de Anita ou no ateliê de Tarsila para ler, conversar e debater sobre arte. “Parecíamos uns doidos em disparada por toda parte na Cadillac de Oswald, numa alegria delirante, à conquista do mundo para renová-lo”, depôs Tarsila do Amaral (apud GONÇALVES, 2012, p.330). Idade dos participantes: Anita Malfatti, 32; Tarsila do Amaral, 35; Menotti Del Picchia, 30; Mário de Andrade, 28; e Oswald de Andrade, 32. As idades não vêm no sentido de uma reprovação reacionária (“Nesta idade e ainda zanzando de automóvel...”, poderia dizer um hipotético senhor da época), mas para argumentar que esse espírito estudantil soa compor algo mais disseminado no tecido ideológico da pauliceia, não restrito a determinada faixa etária, e que emerge de tempos em tempos em grupos bastante diversos.

Difícil sustentar, obviamente, que se trate de algo do espírito da civilização paulista, como sugere Moog. Nada menos material ou mais determinista e abstrato do que isso. Entretanto, na observação de que se fundou na cidade um polo importante para o estudo das humanidades no Brasil da primeira metade do século XIX, de que ali se reuniram alguns dos endinheirados jovens da elite do país, de que na segunda metade do mesmo século, impulsionado pelo café, São Paulo assumiria a condição de província mais rica e que, assim, rivalizaria com tradições de diferentes esferas, manifestas no Rio de Janeiro – alguns traços deste raciocínio serão retomados adiante – e de que a primazia econômica da cidade no século XX poderia sustentar na tessitura ideológica uma valorização reiterada da renovação ou do novo, o quadro parece menos arbitrário e talvez seja razoável identificar na civilização paulista essa impregnação juvenil.

Um cotejo revelador seria averiguar as diferenças na formação entre O Grupo dos Cinco, ou, talvez, o grupo rival, o Grupo da Mesa (Ronald de Carvalho, Guilherme de Almeida e Graça Aranha) – só a ideia da rivalidade entre grupos tem ares um tanto juvenis... – e a Sociedade Petalógica, que reuniu Manoel Antônio de Almeida, Francisco de Paula Brito, o jovem Machado de Assis, entre outros, no Rio de Janeiro da metade do século XIX. O que o

primeiro parece apresentar de estudantil e dionisíaco, o segundo, mesmo tendo se celebrizado por uma reunião bem-humorada, parece empenhado, essencialmente político e apolíneo. Trata-se de uma primeira comparação entre a *mores* de São Paulo e do Rio de Janeiro e que voltará com outras roupagens ainda neste capítulo.



FIGURA 1

Voltando, após longo périplo, a comentar os acontecimentos da metade do XIX, embora a Revolução de 1842 não seja de âmbito municipal, mas estadual, tornava-se cada vez mais claro que a cidade de São Paulo assumia um papel ativo na política nacional. Mais do que isso, como de fato aconteceu nas então futuras revoluções de 1924 e 1932, a cidade assumia uma condição de ponto estratégico para qualquer possibilidade de insurgência paulista. Ciente disso, o jovem Imperador D. Pedro II precisou mandar o ainda Barão de Caxias, que depois seguiu para Minas e para o Sul, para pacificar a revolução e seus desdobramentos. O essencial para os nossos termos é explicitar que a liderança política do estado, com papel que se destacava crescentemente na política nacional, começava a migrar das mãos dos fazendeiros do interior para os bacharéis citadinos, muitas vezes filhos daqueles, que, lançando mão da imprensa e das tribunas, buscavam costurar os interesses da cidade aos interesses da nação (Ibidem, p.111-120).

Nas duas décadas que se seguiram, enquanto o espírito da academia finalmente se estabeleceu na capital paulista, regrando em muito a influência católica na cidade, São Paulo também se desenvolvia materialmente, modernizando a iluminação municipal (1847), sendo inaugurados os primeiros hotéis, a Casa de Correção (1852), dois cemitérios (dos Alemães, 1851, e da Consolação, 1858), o primeiro mercado público (1867), além da multiplicação dos

jornais entre 1858 e 1865. É ainda na década de 50 que o estado importaria um grande número de imigrantes em sistema de parceria (Ibidem, p.157-168), visando a substituir a mão de obra escrava e, conseqüentemente, aquecendo a economia. Por mais que a relação entre as famílias de imigrantes e fazendeiros tivesse entrado em crise a partir de 1856, com o não cumprimento por parte dos paulistas das condições anunciadas no recrutamento na Europa, muitos desses estrangeiros prosperarão nas cidades nas décadas ulteriores. Parecia faltar, no entanto, um combustível adequado para a ambição da civilização paulista – eram somente sete fábricas no estado em 1852 (Ibidem, p.148) – e este combustível se revelaria por aqueles anos: o café.

No contexto das primeiras décadas de seu cultivo, o grão ainda não poderia fomentar o crescimento paulista, já que boa parte dos impostos dele derivados aquecia a economia do Rio de Janeiro. O tão comentado café do Vale do Paraíba, por exemplo, era tributário do Distrito Federal e para São Paulo lucrar tributariamente com o ouro verde era necessário que o oeste do estado desenvolvesse a agricultura cafeeira e aumentasse sua produção. Esse desenvolvimento só foi possível a partir de 1867, com a construção da ferrovia Santos-Jundiaí, passando por São Paulo e escoando no litoral paulista; mais três ferrovias seriam inauguradas na década seguinte cobrindo logisticamente o interior do estado. O impacto nos números da exportação de café é notável, passando de quase sessenta e nove mil quilos no triênio 1865-1868 para cento e sessenta e seis mil quilos, pouco mais do que o dobro, no triênio seguinte (Ibidem, p.207) (dados referentes às exportações a partir de Santos), e seus efeitos podem ser sentidos até mesmo no crescimento do número de escravos recenseados, que dobraram entre 1866 e 1873, apesar da força crescente dos movimentos abolicionistas (Ibidem, p.200).

Um modo inaudito mas literariamente enriquecedor de aferirmos o quanto essas novas dimensões produtivas arroladas até aqui auferiram novos elementos à cidade e interferiam na representação simbólica que se poderia ter dela é perscrutarmos de relance as impressões de três célebres escritores românticos oriundos da Faculdade de Direito antes analisada – Paulo Prado chegaria a dizer que São Paulo foi o centro do romantismo brasileiro (1981, p.122). Este percurso, além de nos dar impressões sensíveis de habitantes dos mais bem educados daquele tempo, nos fará depois compreender melhor o montante do desafio estético de Mário de Andrade ao escrever *Pauliceia desvairada* (1922) e as dificuldades vividas por ele em cantar sua cidade no começo do século seguinte.

O mais antigo dos escritores acadêmicos convocados ao argumento, Álvares de Azevedo – turma de 1847, como já dito – por mais que faça, em *Macário* (1852), Satã ter morada numa típica república paulistana de estudantes, parece escrever preponderantemente a partir de suas referências estrangeiras (Byron, Musset, Victor Hugo, entre outros) ou dando “categoria poética ao prosaísmo cotidiano, à roupa suja, ao cachimbo sarrento; não só por exigência da personalidade contraditória, mas como execução de um programa conscientemente traçado” (CANDIDO, 2007, p.495). Seguindo a intuição do crítico, e apostando na abastança e na erudição precoce do poeta, a cidade está para este ultrarromântico como um montante de peculiaridades de que ele lançava mão em sua poesia, mas pouco parece ser dotada de certo espírito peculiar mais vasto, coletivo, de que ele se apropriaria para cantar sua especificidade. Aqui o poeta simplesmente fornece os elementos pontuais exóticos de seu entorno ao *mainstream* literário, investindo no valor da particularidade, cara ao romantismo, e afinado também à composição de certa identidade, que se esboça, mas nem de longe apresenta a capacidade de compor um mundo em si, como a Paris de Victor Hugo, por exemplo, aproximadamente nos mesmos anos.

Será diferente, mas análogo, com Fagundes Varela, turma de 1862. Considerado uma espécie de recuperador da boemia da geração precedente, Varela ganha real destaque em seu lirismo bucólico. Candido afirma que “ninguém mais dará, tão bem quanto ele, a nota caipira dos poemas rústicos” (Ibidem, p.580) – tendo até mesmo vivido os últimos anos de sua vida por entre as fazendas do interior do estado, onde se diz ainda restarem versos inéditos, que o autor trocava por estadia. Para o autor de *Anchieta ou O evangelho nas selvas* (1875), parece que a cidade segue sendo material mais insignificante do que suas lutas interiores ou a vastidão intimidante e fantasmagórica da paisagem bucólica. No anelo de investigar os recônditos de sua subjetividade, tarefa predominante na estética daquele tempo, o poeta encontrará metáforas mais interessantes fora da cidade em que vivia do que nos acanhados bairros e mistérios da capital paulista.

Castro Alves, que cursou somente seis meses na Faculdade de Direito, em 1868, talvez seja o caso mais curioso. Tomado como “superação do drama da segunda geração romântica” (Ibidem, p.583), o tom maior de sua poesia advém do tônus de peleja que domina a temática de seus versos. Os brados pela liberdade dos escravos, por uma cidadania plena, por uma luta geral entre aqueles oprimidos e os agentes opressores são certamente o cuidado maior do poeta – que muitas vezes declamava os poemas publicamente, em salões ou repúblicas – e o que se destaca em sua produção. Para Castro Alves, os filhos do norte

poderiam sonhar “São Paulo o oásis da liberdade e da poesia plantado em plenas campinas do Ypiranga” (em carta, apud MORSE, op. cit., p.204), mas a verdadeira sensação que o poeta mantinha da cidade era de um lugar frio e deserto, embora reconhecesse o sucesso das declamações e a inspiração da natureza ainda exuberante próxima à massa urbana. Com todas as letras, o poeta encerra uma de suas cartas: “São Paulo não é o Brasil... é um trapo do polo pregado a goma arábica na falda da América” (Idem, *ibidem*).

Eis uma impressão rica em matizes para este trabalho e para o ponto da história paulistana que estamos visitando. O olhar do poeta baiano em 1868 parece divisar a distância que existia entre a esperança de liberdade despertada por uma cidade se enriquecendo, para além do centro carioca já estabelecido de poder político e econômico, e a realidade ainda provinciana da cidade, onde as pessoas pouco saem às ruas (na impressão do baiano) e ainda se mantém suficientemente desorganizada a ponto que o poeta a chame de trapo no sopé da América. Na intensa batalha dos séculos seguintes, XX e XXI, sobre quem é a representação de Brasil, se São Paulo ou Rio de Janeiro, a capital paulista não parece uma opção realista, embora apareça em negativa, “não é o Brasil”, o que é extremamente significativo por exigir negação no discurso nas últimas décadas do XIX. O poeta não precisaria dizer, por exemplo, que “Porto Alegre não é o Brasil”, mas precisou dizer que São Paulo não o era, para ser suficientemente claro. Todos nós sensíveis aos mecanismos ideológicos poderíamos acusar: se foi necessário dizer que não era é porque São Paulo já poderia ser o Brasil, e aqui evidencio um marco importante das relações no espaço simbólico nacional.

Antes de dobrar o Bojador para o século XX, as últimas décadas do princípio da ascensão paulistana trazem um arrefecimento da importância do mundo acadêmico para a cidade. As vozes dos oriundos da Faculdade de Direito são cada vez mais abafadas pelo crescimento vertiginoso, material e sensível. Os pouco mais de 30 mil habitantes dos 1870 serão quase 240 mil na virada do século – num crescimento absurdo de 700%! A taxa de alfabetização da cidade, que se poderia esperar baixa em função do crescimento desenfreado, sobe de 5% em 1842, 30% em 1872, para 45% quinze anos mais tarde (*ibidem*, p.215) – por comparação, índice bem próximo aos 50% de alfabetizados da cidade do Rio de Janeiro em 1906 (EL FAR, 2004, p.12-13, p.71).

O número de imigrantes estrangeiros crescia, ecoado estranhamente na verificação de que a abolição era somente o sexto item na plataforma dos republicanos paulistas em 1881 – em primeiro lugar, estava a descentralização política, um apelo à autonomia provincial. Por

sua vez, o Positivismo, de grande lastro no Distrito Federal, recebia pouco espaço de ação na capital paulista e mesmo seus maiores positivistas modulavam-no, dando uma ênfase maior à iniciativa individual em detrimento das ações comunitárias (MORSE, op. cit., p.210-227). Nestas décadas parecem se desenhar a ponto de serem distinguidas algumas características importantes das particularidades paulistas e que gerarão frutos no princípio do século ulterior: pragmatismo, empreendedorismo e mão-de-obra compósita entre estrangeiros e nativos.

As últimas décadas do século XIX assistiram igualmente ao fortalecimento da posição dos intermediários na relação comercial entre os fazendeiros de café e o mercado internacional. Em suma, tratava-se de exportadores que compravam os grãos produzidos no estado e comercializavam-no em Santos ou internacionalmente (Ibidem, p.231-233). Aqui há uma diferença importante a se realçar: enquanto o agricultor transforma diretamente produto agrícola em capital, os exportadores tem maior liberdade para adquirir capital a partir do produto armazenado, por exemplo, podendo comprar os grãos na época da colheita, armazená-los e vendê-los em épocas mais propícias, visando a um lucro maior – não chegam a ser os usuários protagonistas de *O rei da vela* (1933), de Oswald, mas já se trata da centralidade da produção de dinheiro a partir de produto armazenado, e não a partir imediatamente da produção do produto, pista de um estágio diferente do desenvolvimento do capital. As crises do café, que se insinuaram a partir dos anos 1880, vicejariam ainda mais esta classe ascendente em relação aos cafeicultores, dando um quadro muito mais dinâmico ao escol paulistano do começo do século XX. Sobre isso comenta Richard Morse:

O gradual desaparecimento desses líderes [cafeicultores com larga ação urbana], com a passagem dos anos e, depois de 1902, as crises ruinosas do café, foram de molde a deixar a aristocracia rural-urbana reduzida, por volta de 1920, a farrapos de prestígio social. Um outro quadro de líderes, muitas vezes de origem estrangeira, surgiria. A industrialização da cidade, iniciada uma década ou duas antes do fim do Império, fez da cidade o berço ideal para tal elite e impeliu São Paulo para um papel de importância política e econômica decisiva dentro da nação. (Ibidem, p.235)

Complementarmente, é preciso divisar que embora o enfoque aqui esteja na metrópole paulista, o panorama de mudança a partir da metade do XIX é muito mais amplo. Como aponta Caio Prado Jr., com o fim da escravidão em 1850, desencadeiam-se “forças renovadoras de gestação” (PRADO JR., 1977, p.143), que nada mais são do que realocação de investimentos e a reestruturação da máquina mercante. Nesta configuração, cidades mais dependentes do tráfico negreiro e com menos agilidade para a mudança, isto é, com mais amarras econômicas e ideológicas de que se desvencilhar, tendem a reagir mais

demoradamente à alteração das condições materiais – talvez dessa demora decorram as “ideias fora do lugar” precisadas por Roberto Schwarz, no sentido de conciliação no contrato social de pressupostos incompatíveis por meio de um discurso enviesado, o que não ocorre na mesma medida na civilização paulista.

Num primeiro momento, há destacada diferença de poder real e simbólico entre a metrópole carioca e a capital paulista, mas com o passar das décadas a economia e o pensamento paulistano se imporão gradualmente e precisarão de validações simbólicas para o exercício da dominação real – a ferrovia Jundiaí-Santos, como já dito, é o primeiro “xeque” deste violento jogo de xadrez econômico entre as cidades, as únicas duas cidades brasileiras onde se poderia ver uma turba em 1909, como observou Pierre Denis (apud MORSE, op. cit., p.284).

Por esta ótica, a Semana de Arte Moderna de 22 pode ser entendida também como um movimento de emancipação paulista em relação à cultura oficial, então carioca, um grito do Ipiranga dentro do grito do Ypiranga. Além disso, vem consolidar discursivamente a dominação material que a economia paulista já lograva desde a virada do século. Proponho que não devamos tomar a Semana nem como o evento mais revolucionário da arte brasileira no século XX nem como efeméride irrelevante ou pajelança juvenil, mas compreendê-la como um dos índices, ou o mais evidente dos índices, de tentativa de conversão da dominação econômica de São Paulo em dominação simbólica – reflexão que precisa ser ensejada em suas nuances, haja vista o montante de símbolos brasileiros propostos até hoje a partir da capital carioca...

De volta do inapropriado avanço no tempo, mas que se mostrou necessário pelas discussões realizadas, a “onda verde” do café que fluiu pelo interior paulista – desembocando a partir da década de 1870 na praia de Santos, passando por São Paulo, e não mais pelo Rio de Janeiro (Ibidem, p.119) – é a grande responsável pelo florescimento paulista no fim do século XIX. Nos arredores da virada do século, enquanto a capital federal vivia o estabelecimento das condições materiais para o exercício da vida intelectual (FISCHER, 2003, p.43-62), São Paulo começava sua transformação na grande metrópole que se constituiria no século XX. Por ora pouco preocupada com as flores do espírito que não fossem a qualificação para o ofício de seus cidadãos, ler era estar apto a ser empregado, como vimos, e a modernização das atividades comerciais, é verdade, mas construindo bases economicamente importantes para a

empresa estética de 1922, a Semana de Arte Moderna, e a empresa acadêmica de 1934, a fundação da Universidade de São Paulo.

Antes de finalmente aportar na década que mais interessa ao argumento desta tese, é preciso comentar dois aspectos relevantes sobre o desenvolvimento da cidade que ainda não foram ilustrados neste painel.

O primeiro deles é a chegada sutilmente tardia (em relação ao Rio de Janeiro) da *belle époque* na cidade de São Paulo. Enquanto na capital carioca, sentimos as características dessa época ainda no século XIX, só a podemos distinguir na pauliceia no começo do XX, quando as famílias mais ricas falavam Francês fluentemente e acompanhavam as notícias e modas da Cidade Luz com afincos – “Para dizerem que as filhas da senhora falam o francês / E tocam o *Printemps* com as unhas!”, vocifera o eu lírico em “Ode ao burguês” (ANDRADE, M., 1993, p.88-89). Outro fabuloso testemunho literário dessa época é o *scrapbook* da *garçonnière* de Oswald, *O perfeito cozinheiro das almas deste mundo*, escrito em 1918.

Um segundo aspecto necessário ao argumento é o reconhecimento da particularidade industrial da cidade de São Paulo no quadro da América Latina. Morse comenta a respeito:

A maioria das cidades importantes da América Latina desenvolveu-se como centros burocráticos, comerciais e culturais. [...] São Paulo é a mais notável exceção ao padrão latino-americano. Começou a atrair indústrias logo depois de 1890, exatamente na época da expansão metropolitana, e hoje [1970] apresenta a maior concentração industrial da América Latina. (op. cit., p.295)

A característica industrial da cidade aparecerá com mais força na análise dos poemas de Mário, mais do que de Oswald, nos capítulos seguintes, bem como o ritmo de crescimento da cidade, na esteira da proliferação e hipertrofia de suas indústrias, servirá de termômetro no desfecho do capítulo sobre a poética oswaldiana, a fim de entender a ressonância de sua estética factual e talvez antropofágica nos então distantes anos 60.

Finalmente em 1920, com 600 mil habitantes – aproximadamente tão populosa quanto as atuais Sorocaba (SP), Ribeirão Preto (SP), Uberlândia (MG), Contagem (MG) ou Aracaju (SE)⁵ –, São Paulo crescia em ritmo extremamente acelerado por conta do número de fábricas que ali se instalavam desde o final do século XIX e da força de um quase monopólio cafeeiro, que financiava direta ou indiretamente esse crescimento. O novo brasão da cidade, criado em 1917, com a inscrição latina “*non ducor duco*” (em português: não sou conduzido,

⁵ Fonte: www.ibge.gov.br [consultado em 13/08/2012].

conduzo), do poeta ainda não modernista Guilherme de Almeida, não era talvez necessariamente verdade, mas uma promessa; promessa bem factível e considerada por muitos como realidade a ser confirmada num futuro próximo.

Excitada pelo café, a cidade mantinha o alto índice de crescimento das décadas anteriores, do que decorre uma potência nada irrelevante em termos de energia social. Dado o vaticínio de que ali se ergueria uma grande metrópole, o que poderia ser verificado na forma como o grão movimentava a economia local e provocava a chegada de muitos novos concidadãos, instaura-se no horizonte da civilização paulista um espaço destacado para o porvir. Na metáfora relojoeira que estrutura este capítulo e este trabalho, é como se a força do capital acumulado e aplicado na metrópole empurrasse os ponteiros adiante, para um novo estado de coisas, mais condizente com a acumulação exuberante de forças da civilização paulista.

Embora o Rio de Janeiro, com então mais de 1,1 milhão de habitantes, cerca de 40% da população brasileira, e Buenos Aires, mais de 1,7 milhão, fossem cidades muito maiores e muito mais populosas àquela altura, “o compasso de crescimento e a magnitude dos recursos da capital paulista eram tais, que seu triunfo sobre as duas rivais mais próximas era inapelável e apontava para destinos ainda mais altos” (SEVCENKO, op. cit., p.37). Vazio e promessa, sublinho desde este ponto, dois catalizadores da expansão citadina e, não coincidentemente, marcas importantes para o surgimento de vanguardas artísticas.

A presença do automóvel na cidade pode ser considerada uma materialização importante desse presente-futuro paulistano. Verdadeiro culto entre os cidadãos (Ibidem, p.73) e associado às competições automobilísticas – o conselheiro Antônio Prado, um os membros daquela aristocracia rural-urbana citada por Richard Morse (op. cit., p.234) e pai do principal incentivador da Semana de Arte Moderna, Paulo Prado, foi pioneiro ao construir um velódromo em sua propriedade (SEVCENKO, op. cit., p.52); também já ouvimos sobre o Cadillac de Oswald –, o automobilismo permanecia como pouco viável, “em vista do estado deplorável da maior parte das ruas suburbanas e estradas, num contexto em que o transporte era maciçamente baseado nos trens, bondes, carroças, charretes, cavalos e mulas” (Ibidem, p.74). Ou como lemos numa reportagem pitoresca da época sobre uma das noites da Semana de 22: “cerca de 300 veículos transportaram espectadores para o teatro, tendo permanecido aguardando a saída 290 veículos, dos quais 140 automóveis e 150 carros” (in GONÇALVES, 2012, p.71).

Máquinas ou mulas? O automóvel era ou não uma realidade para a sociedade paulistana? Sim, era uma inovação real, mas, pelo preço exorbitante e por não ser necessariamente o meio de locomoção mais prático nas precárias ruas da capital paulista, manifestava-se em diferentes graus de materialidade para seus habitantes. Físico e razoavelmente funcional para a camada mais rica. Onírico e imaterial para a grande maioria dos cidadãos, para a maior parte da cidade. (Demarco a diferença no grau de materialidade da modernização segundo as classes sociais, porque este dado pode ser relevante na investigação das estéticas dos poetas estudados, como veremos).

Mais do que o impacto direto do fordismo (1913) e a forma como a metrópole nascente diversifica seu diálogo – acrescentando os Estados Unidos no velho monólogo francês nos quadros brasileiros, sobretudo a partir dos quatorze pontos proferidos pelo presidente estadunidense Woodrow Wilson em 1918 –, a gradação que a modernidade assume na cidade de São Paulo é fundamental para o argumento desenvolvido aqui. De um lado encontramos a cidade “em curso de se tornar uma metrópole moderna” (SEVCENKO, op. cit., p.18), de espírito voltado à promessa de ser grande. De outro, encontramos a parcela majoritária da população citadina arrastada aos “bancos e barrancos” pela máquina modernizadora. A impossibilidade de a modernização ser um processo orgânico e integrado na pauliceia – não que o seja em metrópoles não periféricas, alerta-nos Roberto Schwarz –, torna puído o tecido do tempo, esgarça a concretização do que seja moderno.

A realização da utopia da grande cidade, portanto, chegava a tempos diversos para as diferentes classes sociais que conviviam nela. Alguns cidadãos a viviam plenamente, entre aviões, carros, viagens à Europa, vanguardas e a literatura mais recente. Outros, parcialmente, percorrendo os espaços simbólicos entre as ilhas de modernidade e o oceano de charretes, enchentes, epidemias e bairros distantes e desconexos. A maioria, no entanto, vê aquela cidade moderna como um sonho que lhes chega pelas páginas de jornal e em encontros com índices de modernidade disseminados por aqueles que vivem essa modernidade e de diversos modos manipulam a forma como a cidade pensa a si mesma.

Por conseguinte, a imagem narcísica da cidade é dada por seus habitantes que mais convivem com os elementos modernos e não por aqueles para os quais a modernidade é somente ideia ou projeção, talvez ideia ou projeção de outros, inculcadas nestes. Nesse sentido, a modernidade é necessariamente uma condição ambígua, algo que guiará por caminhos diversos as poéticas de Mário de Andrade e Oswald de Andrade. Ambiguidade

talvez menor nas cidades em que há certa homogeneidade social que produz e consome essa modernidade – o que disfarça para os inexoráveis impasses do avanço das práticas de produção e consumo –, e maior quando se trata de uma elite reduzida que a importa, como o que aconteceu em São Paulo.

Em contrapartida, esse deslocamento em diferentes blocos – caso não apresentassem evidentes problemas de harmonia, um desfile carnavalesco seria uma imagem provocativa – tem um único sentido, o futuro, e um oponente simbólico, mas concreto o bastante, declarado e poderoso, a cidade do Rio de Janeiro. A capital federal acaba por catalisar e tornar coesa a forma como a cidade de São Paulo se concebe como metrópole moderna. A alteridade e a rivalidade, neste caso, definem e orientam em muito o crescimento da capital paulista.

Muito diferente de como se configurava a civilização carioca à época, São Paulo não contava com densas instituições mantenedoras do passado no presente, como se poderia dizer, por exemplo, da já citada ABL, da sede do governo nacional, de uma variedade de jornais – esfera que dominava a vida intelectual brasileira (MICELI, 2001, p.15) – ou mesmo das construções citadinas de outrora, que trazem em sua fachada as marcas da passagem do tempo. Cidade de 20 mil habitantes cinquenta anos antes, à altura de 1872⁶ – relativamente pouco, mas bem mais do que as cento e vinte casas do século XVI (MORSE, op. cit., p.32) –, São Paulo não precisava barganhar seu futuro com um passado presente e resistente. O progresso não parecia substituir um estado de coisas, mas ser a continuidade de um contemporâneo exíguo, sem muito a ser suplantado, mas com admirável potência de crescimento. Mais do que isso, o progresso se colocava como etapa necessária ao cumprimento da promessa de grandeza, uma dinâmica vespéral para o verdadeiro presente da metrópole, que estava por chegar, acreditava-se.

Inevitavelmente, estabelecia-se esta competição acirrada entre São Paulo e a metrópole brasileira já estabelecida, a capital da República, que reunia, àquela altura, além do destino dos impostos cobrados para a manutenção do Estado, muito do que significava a tradição considerada brasileira em pensamento, artes e costumes – sem contar ser alvo de certo despeito provinciano natural e que São Paulo não se furtou a demonstrar, pelo Rio ser uma cidade sensivelmente mais cosmopolita àquela altura. A Rainha do Tietê (parodiando a Rainha do Adriático, citada na “Carta pras Icamiabas” em *Macunaíma*), que tem por símbolos concretos a Faculdade de Direito, e seu espírito universitário, e a rapidez e o pragmatismo do

⁶ Fonte: http://smdu.prefeitura.sp.gov.br/historico_demografico/1890.php [consultado em 20/08/2012].

progresso, desejava tornar-se adulta, e reconhecia a madura metrópole carioca como sua oponente na obtenção da maturidade.

Com o risco de “chover no molhado”, e evitando personificar por demais o crescimento de São Paulo, uma representação relativamente óbvia da cidade nas primeiras décadas do século XX que precisa ser novamente destacada é a de que se tratava de uma comunidade em transição. Solicitando mais uma vez o auxílio de Nicolau Sevcenko:

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 das 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 (Op. cit., p.31).

O quadro instável da vida cidadina de São Paulo do começo do século XX – pelas tecnologias surgindo a cada dia, por uma estrutura econômica rígida e frágil e por quadros políticos e sociais inflamados – compunha um momento peculiar quando as respostas do século XIX não bastavam para as perguntas do dia-a-dia. É como se toda uma conjuntura de pensamentos e costumes caducasse num período muito curto, talvez de duas gerações (Ibidem, p.31 e ss.). Do ato mais comum, como o lazer dos trabalhadores no final de semana – que substituíram o descanso por atividades esportivas, pelo corpo, imediatamente, como no pedestrianismo, ou mediado pela máquina, como no automobilismo ou na febre pela aviação, por exemplo – às atividades artísticas no Teatro Municipal; tudo passava por uma revitalização nervosa e devastadora.

Devastadora a quem? Coloca-se a pergunta. Ao passado, certamente, que então era aposentado à força numa cidade que não tinha assim um grande passado para aposentar – o mesmo Teatro Municipal, por exemplo, tinha pouco mais de dez quando da Semana de Arte Moderna –; mas também devastadora aos próprios cidadãos, subjugados em seus hábitos pela ditadura do novo, pela necessidade de correr em busca de um futuro cada vez mais acelerado. Enquanto num panorama usual a cidade talvez crescesse num desequilíbrio menos assimétrico entre tradição e inovação – no que tange ao século XX, creio que quase possamos intercambiar esse último termo com a palavra “mercado” –, São Paulo, em termos de cultura oficial, é certo vazio a ser preenchido, embora uma nostalgia difusa pudesse ser audível sob a balbúrdia (Ibidem, p.40). Menos difusa com o tempo, haja vista o sucesso de personagens como o Charutinho, de Adoniran Barbosa, o hino não oficial e bucólico da cidade, que dá o

título a este capítulo, ou “2001” (1969), de Rita Lee e Tom Zé, sucesso com os Mutantes meio século mais tarde.

Não fortuitamente, como se pode perceber a partir da história paulistana recuperada até aqui, ganha força nos anos vinte a “figura mítica do bandeirante”, “o lídimo representante das mais puras raízes sociais brasileiras, conquistador de todo o vasto sertão interior do país, pai fundador da raça e da civilização brasileira” (Ibidem, p.138) – aura que esconde a iniciativa mais extrativista do que povoadora, além da violência de que se valeu em busca de enriquecimento. Por mais que o oponente original do bandeirante fosse o emboaba, palavra pejorativa usada para designar o reinol, português aliado que explorava a região das minas depois dos pioneiros bandeirantes, a oposição que se estabelece de fato no plano simbólico é entre a figura desbravadora da civilização paulista e o tradicional e carioca malandro, “deslocado das regras formais, fatalmente excluído do mercado de trabalho” (DAMATTA, 1997, p.263), que não pretende modificar ou substituir o quadro vigente, mas subvertê-lo, para seguir vivendo à custa dos “otários”⁷.

(Ler por esta lente, e de forma materialmente comparativa, o poema *Vila Rica* (1773), de Cláudio Manoel da Costa – “Ó grande sempre, ó imortais paulistas!” (Canto VI) –, e *Memórias de um sargento de milícias* (1852-1853), de Manuel Antônio de Almeida, possivelmente se revelaria uma tarefa plena de desdobramentos, mas que infelizmente escapa aos esforços deste trabalho.)

O bandeirante, figura da ação, da modificação, dos contratos no fio-do-bigode, do trabalho, da ruptura com o presente rumo ao futuro. O malandro, figura da reação, da subversão, do favor, do aproveitamento do trabalho do outro, da manutenção do passado no presente.

Num mundo hipotético onde vivessem tais figuras, o malandro se aproveitaria dos empreendimentos bandeirantes e seria para este uma figura mal quista, um aproveitador de sua força de trabalho, de seu dinamismo. Se observarmos que o modelo burguês das relações de trabalho é obviamente anterior e exógeno às adaptações brasileiras – de forma vil, tenderíamos a confundir cordialmente planos público e privado, isso da perspectiva europeizada e bandeirante de Sérgio Buarque de Holanda (1995) –, o malandro se pautaria por resguardar suas práticas locais diante das disciplinas impostas e da necessidade de

⁷ Gíria malandra para “trabalhador”, usada no Rio de Janeiro dos anos 20, segundo FRANCESCHI (2011).

“ganhar a vida” (DAMATTA, op. cit., p.282), ao passo que o bandeirante adere ao modelo internacional do trabalho, confere-lhe algum tipo de cor local – sobremodo na imagem de desbravador da natureza arredia e na cosmética oposição ao emboaba –, mas professa os benefícios do progresso, do espaço de trabalho, da cidade que não para. A ausência, também falsa, de rosto do capital internacional talvez ajude a explicar a permanência do malandro como símbolo brasileiro a partir do Rio e impossibilite a mobilização do bandeirante como figura nacional por excelência a partir de São Paulo, mesmo depois que esta se impôs àquela como a mais rica cidade brasileira.

Outra oposição interessante se estabelece entre a figura do bandeirante e a figura do medalhão – esta última tão bem representada por Machado de Assis em “Teoria do medalhão” (conto publicado originalmente em 1882). O medalhão seria uma espécie de malandro estabelecido – no texto machadiano, o pai de Janjão diz que o ofício começa a manifestar-se normalmente aos quarenta e cinco, cinquenta anos – cujas preocupações giram em torno de manter a posição ocupada e para isso seria exigida uma combinação de “inópia mental”, ausência de originalidade e cuidado nas opiniões. Nascido abastado ou tendo obtido a condição privilegiada, o medalhão deve se afastar das ações que poderiam causar a perda de sua posição, a fim de que continue não precisando “ganhar o pão com o suor de seu rosto”, como provoca o talvez mais célebre medalhão de nossa literatura, Brás Cubas. O medalhão, em suma, é um anti-empresendedor, ou melhor, um desempresendedor.

Cabe uma nota fundamental para a interpretação do conto e da figura: ser medalhão é tratado como ofício. Diferentemente do caráter essencialmente adaptável e reativo do malandro, aqui já está identificado um “filão” em nossa sociedade e, portanto, é possível pensar num comportamento determinado e estruturado para que o medalhão se estabeleça. Os malandros do Estácio, no Rio de Janeiro da década de 20, por exemplo, tinham uma expressão interessante para aqueles que conseguiram um lugar ao sol: ciclano conseguiu uma “profissão de malandro”, ao se tratar de ofício em que o trabalhador não precisava se esforçar para receber seu salário (para maiores informações sobre o mundo do samba carioca deste período: FRANCESCHI, 2010). Outro exemplo: Cartola, já renomado por sua atuação como sambista nos anos 30, mas desamparado do ponto de vista financeiro, foi contratado como servente de cafezinhos numa repartição pública, emprego que lhe salvava da época das cuícas magras e ao qual ele era muito agradecido (BARBOZA & OLIVEIRA FILHO, 2008).

Antes de prosseguir com esta análise, não poderia ignorar um debate que tem acalentado parte da historiografia brasileira e que toca as relações estabelecidas entre bandeirantes e malandros. Alguns trabalhos recentes de Jorge Caldeira, mormente *A nação mercantilista* (1999) e *História do Brasil com empreendedores* (2009), parecem modular, senão corrigir, o clássico de Caio Prado Jr., *Formação do Brasil Contemporâneo* (1942). Ao modelo deste, pautado em escravismo, latifúndio, monocultura, extrativismo e exportação, Caldeira argumenta pela existência de um mercado interno consistente, que, embora dependente do comércio escravista na ponta do processo, mantinha práticas cotidianas diversas pouco ligadas ao tráfico negreiro diretamente. Além disso, também argumenta pela predominância dos modestos proprietários de escravos – e não dos grandes proprietários –, como pela existência de rústicos contratos orais ou escritos, em vez da ubiquidade do favor. Em suma, reivindica a existência de um mundo funcional, relevante, que se organiza de maneira própria à margem da civilização citadina litorânea, implantada d'além-mar no Brasil desde o século XVI, e que se desenvolve segundo o signo do contrato e da empresa, e não sob o signo do favor e da malandragem. Diante da observação de que São Paulo, como Buenos Aires e Assunção, tenha sido fundada visando ao domínio da Bacia do Prata,

São Paulo é um subproduto da corrida pelo Prata, e não só São Paulo. Na mesma categoria se incluem Buenos Aires e Assunção, criadas ambas mais ou menos à mesma época, e em obediência ao mesmo conjunto de circunstâncias (TOLEDO, 2003, p.26),

os trabalhos de Caldeira imprimem no interior do Brasil o signo do empreendedorismo e desvelam a importância da metrópole paulista para esse mundo.

Não se trata, é bom dizer, da reedição da teoria dos dois brasis, já que as duas organizações tocadas pelas proposições de Caldeira estão imbrincadas e compartilham diversas características. Trata-se, para nossos termos, de sustentar a não exclusividade de uma série de características até então tomadas como sinônimo de brasileiras em seus desdobramentos no campo literário, ao defender que no sertão do país havia outra dinâmica predominante, que, mesmo ligada àquela, assumia suas particularidades. Para este trabalho, importa que seja razoável associar a figura do malandro, cristalizada a partir do Rio de Janeiro, como o caractere ideológico decantado do homem livre à mercê dos caprichos dos proprietários de escravos e tentando se diferenciar dos não libertos (reportado pelo trabalho de Caio Prado Jr.), e associar a figura do bandeirante, cristalizada a partir de São Paulo, como o caractere ideológico decantando do desbravador pragmático que acabou por erigir o interior

do país, concomitantemente esquecido e explorado pelo mundo das cortes (portuguesa ou brasileira).

Como se poderá perceber adiante, estudar a primeira geração modernista é, em parte, flagrar as possibilidades e impossibilidades de conciliação entre estes dois modelos. Talvez o símbolo máximo dessa confluência seja justamente o herói sem nenhum caráter, Macunaíma, claramente malandro ao deixar-se carregar pelos outros e ao conseguir pela lábia muitas de suas conquistas, mas envolvido até a última pena do cocar na malfadada empresa de recuperação da muiiraquitã. Ler *Macunaíma* tendo em vista essa ambiguidade – amparada, inclusive, pelo ensaio canônico de Gilda de Mello e Souza (2003), que será arguido adiante –, parece-me render mais do que associá-lo *tout court* à genealogia malandra, como o faz Antonio Candido (2004, p.23).

Traço esse arco para afinar as oposições que se instauram entre a figura do bandeirante, concebendo-o como uma espécie de rosto simbólico idealizado do cidadão paulista, e as clássicas figuras cariocas do malandro e do medalhão, rostos simbólicos (idealizados?) do cidadão carioca (depois da chegada de São Paulo e do estabelecimento da “ética” empresarial no universo brasileiro, certamente essas figuras deixam de ser assumidas com tanto orgulho pelo carioca empreendedor). O empreendedorismo paulista-internacional, mesmo em seu plano simbólico, tem pela frente a resistência carioca marginalizada, a figura suprema do jeitinho – astúcia para utilizar as regras em benefício próprio, “sem destruí-las ou colocá-las em causa” (DAMATTA, op. cit., p.291) –, como também a figura do malandro estabelecido, o medalhão, que emperra a máquina do trabalho com sua torpeza e inópia; ambos, malandro e medalhão, estratégias relacionadas ao império da violência e da manutenção das posições de mando.

De maneira mais abstrata, estão em jogo, de fato, duas posições aparentemente antitéticas frente ao papel do trabalho na vida do indivíduo. O bandeirante faz da conquista sua vida, do trabalho, a sua motivação, e não pode ser entendido apartado de sua missão desbravadora, lê-se, empreendedora. O malandro e o medalhão vivem à margem do trabalho, concebem-no como mal necessário para a obtenção da subsistência e dos prazeres, subversão, contudo, a ser levada muito a sério, como trabalho, no sentido de evitar o deslize que o faça perder o benefício (no caso do medalhão) ou a condição de relativa paz resistente (no caso do malandro).

Na prática, contudo, testemunhamos os avanços de um modelo de exploração sobre o outro, a “empreendedorização” da periferia – que obviamente resistirá e resiste quando se há margens para tal –, sendo esses modelos mais afins do que contrários. O acerto entre as ideologias mais avançadas e dominantes e o processo social preponderantemente retrógrado sedimenta a possibilidade da figura do agregado (público ou privado) e protagoniza a prática do favor. O empreendedorismo do século XX pressionará esse quadro ideológico e aos poucos o suplantará, assumindo por rosto a figura histórica do bandeirante (Borba Gato como figura máxima? Fernão Dias Paes Leme?) – enquanto a malandragem assumia a figura folclórica de Pedro Malasarte. Discriminar razoavelmente este processo compõe um ponto central do estudo da literatura e da crítica literária do século XX, sobretudo nas regiões em que historicamente essa duas formações entram em contato. Além do mais, estudar os primeiros momentos do modernismo é acompanhar a mudança dos pratos desta balança de domínio simbólico, quando o mundo do sertão requer representação literária mas ainda está submetido, simbólica e politicamente, ao mundo litorâneo, portanto toda essa discussão relaciona-se profundamente a este trabalho.

Obtemos uma representação muito sofisticada deste conflito dos dois mundos na leitura, por uma chave alegórica, de *Esau e Jacó* (1904), de Machado de Assis. Sendo razoável entendermos a rivalidade entre os irmãos gêmeos Pedro e Paulo como, entre outras interpretações possíveis, uma metáfora do duplice quadro de poder brasileiro do final do século XIX – de um lado, D. Pedro II, o Império, a faculdade de Medicina, o Rio de Janeiro; de outro, São Paulo, a República, a renovação e a faculdade de Direito –, o trecho a seguir, no princípio do romance, é precioso para o argumento que venho desenvolvendo:

Paulo era mais agressivo, Pedro mais dissimulado, e, como ambos acabavam por comer a fruta das árvores, era um moleque que a ia buscar acima, fosse a cascudo de um ou com promessa de outro. A promessa não se cumpria nunca; o cascudo, por ser antecipado, cumpria-se sempre, e às vezes com repetição depois do serviço. Não digo com isso que um e outro dos gêmeos não soubesse agredir e dissimular; a diferença é que cada um sabia melhor o seu gosto, coisa tão óbvia que custa escrever. (MACHADO DE ASSIS, 2012, p.68)

No campo da literatura dos anos 20, no que tange ao eixo Rio-São Paulo, parece quase inevitável aproximar a missão, e a fúria, modernista das práticas bandeirantes, ao passo que a resistência, e certa dissimulação, parnasiana, já em decadência àquela altura, sem seus maiores artistas-artífices em atuação, à prática dos medalhões. Em plano simbólico, o quadro de opacidade literária, dos escritores da forma pela forma (estou me referindo aos parnasianos

de segundo escalão, por suposto), da inófia literária, deveria ser substituído pela força de novos fazeres literários, pela conquista do sertão da linguagem (registro oral, coloquial, temas cotidianos, verso livre, o “Brasil interior” que se mostrava), pela literatura entendida como bandeira, depois como empresa. Veremos adiante o quanto estas aproximações podem ser falaciosas.

A equação ganha ainda outros matizes ao considerarmos o campo da canção popular, parte central da literatura brasileira, na minha leitura, e seus malandros ao longo dos anos 20. Nomes como Donga, coautor de “Pelo telefone”, o primeiro samba, e Sinhô, um dos responsáveis pela formatação do gênero “brasileiro” por excelência, na forma em que o conhecemos, concebiam seus ofícios não como meios de ascender socialmente, mas como um salvo-conduto para transitarem por espaços sociais até então fechados para eles, como as recepções oficiais do governo ou as salas da classe dirigente (CALDEIRA, 2007). Malandros esses que se profissionalizaram rapidamente em pouco mais de dez anos e já na década de 30 cantavam a aposentadoria da navalha e o direcionamento para as massas: o que pode ser acompanhado na obra de Noel Rosa, malandro aceitável para o mundo moderno do trabalho e com faro empreendedor para o meio de comunicação que ganhava força pela veiculação de propagandas em 1932, o rádio.

Deixando de lado, por ora, as figuras do bandeirante, do malandro e do medalhão, e modulando um tanto o argumento para os aspectos menos abstratos da configuração cultural de São Paulo, enquanto o Rio de Janeiro estava repleto de índices tradicionais, com seus grandes “mestres do passado” – série de artigos já citados de Mário de Andrade –, grandes romancistas, uma imprensa plural, a Academia Brasileira de Letras e mesmo a sede da República brasileira; a capital paulista se configurava como um espaço de mais possibilidades para o empreendedorismo, comercial – financiado pela bonança das lavouras cafeeiras, das quais era estritamente dependente (SEVCENKO, op. cit., p.24) – ou intelectual, com alguns filhos de paulistas endinheirados dirigindo-se ao velho continente e tendo contato direto com as vanguardas europeias.

Até este ponto perpassamos alguns aspectos importantes para o entendimento da cidade de São Paulo que gostaria de arrolar em caráter de síntese e acrescentar outros, antes de seguir adiante com minha argumentação.

Na capital paulista dos anos 20 havia considerável elite urbana, impulsionada pela riqueza e pela excitação do café. Já diversificando suas atividades rumo ao capital financeiro e

industrial, nutria seu gosto pela novidade, pela máquina – ligada ao automóvel, à aviação etc. –, pelas atividades desportivas, pela dança e pelo corpo. Numa espécie de latência da Grande Guerra, de canalização de sua ordem e de sua violência, as competições automobilísticas, o pedestrianismo, as grandes travessias por aviões e as provas de natação e remo pelo Tietê tomam a cidade. O curso que se segue é na direção de concretizar a promessa de grandeza oriunda da posição já alcançada de cidade mais rica do país e de preencher o vazio de tradição histórica e cultural na comparação com a rival carioca.

Nem toda São Paulo, contudo, movia-se no ritmo ditado por seu escol. Também lhe eram característicos a pouca salubridade, as cercas limitando os bairros mais afastados, o grande impacto dos desastres naturais; em suma, é sensível uma gradação entre os que podiam arcar pela novidade e os que seguiam arrastados por estes para o futuro. Vislumbrando a partir da São Paulo depois da intensa urbanização dos anos 50, vemos uma cidade em transição, onde elementos provincianos e cosmopolitas convivem com certa estabilidade.

O signo da transição, porém, pode não ser plenamente confiável, por pressupor que seja possível um ponto de chegada, ou mesmo que a São Paulo dos anos 50 seja esse ponto em que a cidade expurgou de si sua contraparte atrasada ou rural. Nada mais longe da verdade, como se percebe em qualquer cidade que se visitasse naqueles dias ou se visite nestes. A transição perpétua da cidade, de todas as cidades, é de caráter estruturante e está associada profundamente à manutenção da propriedade privada considerada em larga escala. Indicação possível de que a modernidade traz parte dos seus investimentos em utopias ou promessas, e seu estado afirmativo de usufruto do corpo, das máquinas e dos espaços jamais seja passível de vasto compartilhamento, mas seja imprescindível para manter sua coesão ideológica.

Recuperando a imagem do título desta tese, fica a curiosidade de que foi na Primeira Guerra Mundial que se consolidou o hábito do relógio individual, “parte indispensável do equipamento militar” e aparato indispensável do atarefado homem moderno. O tempo mundial, dado por Greenwich a partir de 1884, cada vez mais precisava seguir com os indivíduos na medição precisa de seus negócios pessoais. A centralidade do tempo também altera a natureza do esporte, agora necessariamente cronometrado e em busca de recordes (Ibidem, p.180-181). Resta saber quantos tempos são gestados simultaneamente na cidade e como grandes escritores percebem e buscam representar esta multiplicidade de tempos.

Trago outros dois breves exemplos para deixar mais evidente que todas essas reflexões aparentemente variadas concernem à formação do modernismo paulista, que conjuga aspectos mercantis, produtivos, bélicos, corporais etc.. O primeiro desses exemplos é o livro de estreia de Mário de Andrade, *Há uma gota de sangue em cada poema* (1917). Livro que costuma ser esquecido nos estudos a respeito do poeta, talvez por conter, em primeiro plano, o caráter de gradação e transição do começo da estética moderna em São Paulo, do campeiro ao urbano, do católico ao laico, traz desde o título alusões ao corpo e à guerra. Num dos poemas mais apaixonados do livro, podemos entrever parte desta peculiar sinergia paulista, mesmo na descrição da batalha algures:

“Devastação”

(...) O homem voltou ao seu estado primitivo:
blasfema, odeia, trai, e sepulta-se vivo
em trincheiras, sinistras como covas...

Cruza os espaços, rebentando, atroa
a cólera do obus;
e no arruído, no choque e na fumaça,
a civilização perde a coroa,
e treme, e foge, e tomba e se espedaça,
desertando da grande luz!... (...) (ANDRADE, 2009, p.54)

O segundo exemplo, embora anedótico, é a participação de Antônio de Alcântara Machado como membro ativo da Associação Atlética da Faculdade de Direito de São Paulo (SEVCENKO, op. cit., p.53). Esteta e atleta, foi autor do célebre *Brás, Bexiga e Barra Funda* (1928), filho de José de Alcântara Machado, líder da política paulistana após o ocaso da influência de Antônio Prado, segundo Oswald de Andrade (1976, p.46), e a quem foram dedicados *Os contos de Belazarte*, de Mário de Andrade. (O fascista Filippo Marinetti, fundador do Futurismo, pedra angular do modernismo paulista, também era adepto de práticas esportivas: “ginasta, ciclista, automobilista e exímio piloto de avião” (SEVCENKO, op. cit., p.208)).

Espero que o desenho de diferentes feixes de forças e peculiaridades tenha alcançado êxito em fixar que não se tratava de modo algum de uma modernidade homogênea, quer em suas manifestações literárias e ideológicas, quer em suas manifestações empíricas, o que podemos inferir a partir da variada malha de transportes da capital paulista, que incluía automóveis, bondes, tálburis, carriolas e cavalos de monta (ibidem, p.58), ou pelo pioneirismo do Rôtisserie, hotel paulistano de alto luxo, mas único a contar com um elevador à altura de

1921 (MARTINS, 2012, p.51). Meu objetivo, nesta seção, é reconstruir parte importante da cidade de São Paulo aos olhos do leitor dessas linhas, tentando remontar como ela poderia ter se apresentado naqueles anos aos olhos dos escritores que versavam sobre ela, antes de procurar entender como Mário de Andrade e Oswald de Andrade se relacionavam esteticamente com sua cidade.

Considerando as proposições de Pierre Bourdieu (1996 e 2001), e agora munidos de mais informações acerca do eixo metropolitano brasileiro do princípio do século XX, é possível entender também de outra maneira a relação entre São Paulo e Rio de Janeiro. Enquanto esta se apresentava como um ambiente inflacionado de capital simbólico-literário, com sua Academia, seus jornais, sua poética oficial, as intervenções do governo no campo literário e até mesmo com um público leitor de gosto já estabilizado – o percentual de São Paulo não era tão distante, mas Morse comenta a apreciação ostentativa e pouco refletida da elite paulista (MORSE, op. cit., p.260-261) –; o alto da Serra do Mar constituía um espaço de oportunidades para a formação de novos valores no campo da literatura e da cultura, sem grandes instituições que doutrinassem o modo adequado de fazer arte e sem o peso simbólico de ser a capital do Brasil.

Tornando mais palpável, um hipotético escritor que quisesse ver repercutido seu trabalho, ou, mais amplo do que isso, um grupo de escritores que quisesse estabelecer uma nova estética, mesmo que tivessem a plataforma do capital sob seus pés – como os modernistas de São Paulo –, seria necessário um esforço muito maior para desbravar um território simbólico já ocupado por escritores, estéticas, mídias e instituições, como o Rio de Janeiro, do que para ocupar um território que não possuía tais resistências, como a capital paulista. Nos quadros de poder citadino, por hipótese, a malha das posições de poder no campo literário é mais sofisticada e está mais renitentemente preenchida num panorama de maior lastro, como a capital da República. Em São Paulo, que há somente dez ou quinze anos tornava-se ponto no roteiro de artistas estrangeiros, por exemplo, essas posições de poder estão muito mais acessíveis a novos agentes e algumas dessas posições ainda estariam por ser feitas. Transversalmente às disputas internas aos dois centros, há um segundo certame pela composição do capital simbólico brasileiro, aquele tomado por brasileiro, sem a pecha de regional – para uma discussão sobre os mecanismos de poder pressupostos na classificação de “nacional” e “regional”, FISCHER (2007) –, e Rio de Janeiro e São Paulo eram as que se digladiavam, sem gládios, àquela altura.

Há pelo menos dois ganhos importantes ao mobilizarmos Bourdieu para perscrutar o campo cultural brasileiro dos anos 20. O primeiro: na observação de que, culturalmente, o ambiente carioca é muito mais hostil do que o ambiente paulista, desautorizando em parte a aproximação direta entre modernistas e bandeirantes – em termos comparativos, os modernistas estão mais para os portugueses desembarcando no indígena campo literário de sua cidade. Embora haja espírito empreendedor nos dois casos, as dificuldades das empresas preponderantes nos séculos XVII e XVIII melhor se comparam à mata simbólica cerrada da imprensa carioca do que ao vazio representativo do capitalizado mundo paulista. O segundo: de entrever mais claramente que a vitória modernista é uma vitória também da economia paulista, que a disputa não se resume a uma ou outra cidade. De outro modo, é a tradução em pioneirismo simbólico de um pioneirismo econômico que já existia há pelo menos cinquenta anos, o que melhor caracteriza a vitória do modernismo paulista no panorama da literatura brasileira. Algo análogo ocorreu no Brasil pouco depois da independência, quando foi proclamada politicamente a separação do reino português, mas encetou-se um bom número de esforços, por meio da ação do IHGB e das realizações da literatura romântica, para ratificar o apartamento também simbolicamente.

O crescimento econômico de São Paulo e o relativo enfraquecimento do Rio dispõem comparativamente uma tradição literária longeva e, desde a primeira metade do século XIX, ciosa do que fosse “arte brasileira” e uma tradição literária bem menos significativa e, a princípio, bem menos empenhada. No momento em que estas duas metrópoles locais estão rivalizadas, não podem ser entendidas como oponentes em mesmas condições. Cabe à capital da República a condição de situação e cabe à terra da garoa a condição de oposição sobre o que deva ser a partir de então entendido como “a literatura brasileira”. Certame ainda mais inflamável posto que se move em sintonia com o rearranjo de riquezas em âmbito nacional, de uma abertura mais vasta do mundo da hinterlândia ao capital internacional, e mundial, com o surgimento dos Estados Unidos e da União Soviética como as grandes peças do jogo do século XX, em suma, retirando a centralidade das nações da Europa Ocidental.

Além disso, a rivalidade entre as duas cidades brasileiras está intimamente ligada a outras dinâmicas, como, por exemplo, a ideia de correção linguística, mas diferenciada da língua praticada em Portugal, em oposição à língua do sertão brasileiro, oriunda da tentativa de extinção da língua geral paulista no fim do século XVIII, mas sobrevivente no dialeto caipira e em algumas comunidades mais isoladas; ou ainda a defesa de uma arte que se direcione rumo à novidade afastando-se de qualquer espírito acadêmico, muitas vezes

contrapondo-se ao que fosse identificado como componente tradicional, mas que traz em seu bojo também a ideia de uma literatura-produto.

Pode soar estranho que o surgimento de uma nova cidade econômica e discursivamente competitiva não resultasse em combinatório de forças para o estabelecimento de uma unidade nacional já tão fragmentada e oscilante frente a forças exógenas, mas sabemos por Richard Morse que “as cidades do Novo Mundo tenderam a ligar-se individualmente às metrópoles ultramarinas e isolar-se umas das outras” (MORSE, op. cit., p.12) e não a combinar suas forças erigindo um contraponto à dominação externa. Neste caso, a disputa é inicialmente por quem está mais próximo a Paris, o que conferimos na *belle époque* carioca e depois paulistana⁸. Quanto a São Paulo, os anos tornam evidente que se acresce o desejo de proximidade também a Nova Iorque, havendo um segundo polo para onde caminham dinâmicas e valores culturais.

Outra observação que não pode deixar de ser feita é a de que, para consolidar seu domínio no quadro nacional, São Paulo necessariamente precisaria converter capital econômico em capital simbólico. Ou seja, parece-me que não lhe seja facultada a possibilidade histórica de ser só a província ou a cidade mais rica. Vender seus objetos culturais e sobrepôr sua ideologia sobre os demais estados é inexorável ao processo de dominação e de ascensão. A lição que João Romão aprendeu a duras penas em *O cortiço* (1890) nos planos individual e literário, qual seja, não basta trabalhar de sol a sol se não for visto na Rua do Ouvidor e não participar dos jogos e jantares dos sobrados – e também não se livrar da Bertoleza (o que seria a Bertoleza da ascensão paulista? Talvez seja a ideia, já desacreditada, que a aristocracia paulistana fosse abolicionista...) – foi rapidamente assimilada, nos planos coletivo e histórico, pela civilização em avanço: os lucros obtidos pelo café e já convertidos num parque industrial incipiente precisariam vir acompanhados de cultura e literatura próprias, diferentes das celebradas no Rio de Janeiro. Mas onde obtê-las? E quais?

Internacionalmente, o século XIX inaugura a economia global unificada (HOBSBAWN, 1974) e o número de objetos, grandes e pequenos, que abastecem essa expansão mercadológica, passando a fazer parte da vida cotidiana entre o final desse século e o começo do século XX, é praticamente incalculável: telefone, automóvel, avião, eletricidade doméstica, fonógrafo, cinema, rádio, refrigerador, elevador, a anestesia moderna, raios x,

⁸ Devo esta observação ao professor Ian Alexander.

radioatividade, a linha de montagem, o transatlântico, dentre outros (para uma lista mais completa, SEVCENKO, op. cit., p.163). Essa proliferação de produtos implica vários ramos da indústria em alta produtividade, capital suficiente para suportar esse nível de produção e consumidores orientados pelo valor da novidade. O diálogo, mais uma vez, é intenso para muitos: corpo, máquina, velocidade, consumo; enquanto outros ponderam que aquele novo ritmo possa apresentar certo ar de esdrúxulo à vida cotidiana – por exemplo, como está representado em *A cidade e as serras* (1900), de Eça de Queirós, principalmente na primeira parte do romance, em que o protagonista é uma espécie de dândi pouco jeitoso com as parafernalias⁹ – e há de deixar muitos pelo caminho. Talvez não se esperasse que esses muitos fossem deixados em trincheiras, como sabemos.

De volta ao quadro que até aqui procuro preencher, sintetizo que no início do século XX há uma grande metrópole estruturada econômica e simbolicamente, Rio de Janeiro, contra a qual se ergue um segundo núcleo de forças, de passado exíguo, de configuração estética rarefeita, impulsionado pelo dinheiro do café e pelo parque industrial que se inicia, São Paulo. Da ponta da pirâmide desta última, os filhos da burguesia que iam estudar na Europa, à base, os ex-escravos e os trabalhadores importados para dar conta da expansão paulista, todos estavam familiarizados com o ritmo de novidade que o fim do século XIX imprimia ao mundo ocidental e com o ritmo que as particularidades da formação de São Paulo imprimia sobre si mesma, embora, obviamente, essas novidades fossem mais reais a uns do que a outros.

Neste panorama, tudo que soa estagnado, imóvel, que represente o passado, opõe-se à aceleração que o mundo experimenta àquelas décadas e ao horizonte utópico da cidade. O que poderia ser lido como “tradição”, “continuidade”, “raiz” ou “chão firme” passa a ser lido como reacionário ou como “atraso”, leitura que dá o tom da época e fomenta a possibilidade das vanguardas, sendo relativizada a seu tempo pela Grande Guerra e pelos cada vez mais inegáveis impasses do progresso.

Dessa configuração resulta um questionamento inquietante, ao menos para o argumento desenvolvido neste trabalho: por que não entender também as diversas vanguardas artísticas do período como resultados de um mercado muito mais variado e complexo? Por que não entender as estéticas como tecnologias discursivas de um mundo em ebulição? Seria

⁹ Em coincidência não tão imprevista, Eduardo Prado, tio de Paulo Prado – principal incentivador da Semana de Arte Moderna de 22 – teria sido íntimo do escritor português e inspirado a figura de Jacinto, protagonista do romance (GONÇALVES, op. cit. p.28).

avançar demais e romper com sua autenticidade, certo “aqui e agora da obra de arte, sua existência única, no lugar em que ela se encontra”? Sendo que “é nessa existência única, somente nela, que se desdobra a história da obra” (BENJAMIN, 1985, p.167). Mas por que mantê-lo, se a expansão do mercado no século XX imprime sobre as artes valores que antes não eram pertinentes somente ao mundo da mercadoria? Até que ponto posso me valer das comparações de Franco Moretti (2000) entre mercado e a expansão do sistema de circulação do romance, uno e desigual, para argumentar que algo similar ocorre com as formas líricas e, portanto, precisamos nos perguntar sobre como a moderna poesia brasileira foi importada de Paris?¹⁰ Deixando claro que não há qualquer julgamento de valor ou de moral a respeito de que entender uma estética como produto seja diminuir sua importância, apenas uma indagação sobre o que teria gerado a explosão de vanguardas entre o final do XIX e o começo do XX, e o quanto vislumbrar esse mecanismo ajuda a entender a composição do modernismo brasileiro.

(Na verdade, como crítico literário, campo em que, salvo engano, são bem-vindos juízos de valor, veria com ressalvas o que chamo improvisadamente de vanguardismos – a vanguarda pela vanguarda, o novo pelo novo, a arte subjugada diretamente pelo tempo das coisas – e proporia uma distinção entre esses procedimentos e o movimento esperado da vanguarda, como expansão das possibilidades de linguagem e como tentativa de representação atualizada do mundo. Mas como seguramente distinguir vanguardismos e vanguardas?)

A partir das proposições de Bourdieu e Hobsbawn, somadas às observações do professor Jan Blommaert – trazidas a seguir –, podemos divisar o quanto ideias, símbolos, estéticas e discursos comportam-se de maneira similar e complementar à forma como circula o capital, em sua acepção clássica. Destarte, a estética moderna poderia ser tomada como equivalente a um dos produtos importados na expansão do mercado global no início do século XX e o crítico brasileiro precisaria se perguntar quais estéticas foram importadas e como esses produtos são e podem ser utilizados fora de seu contexto original. Nos termos de Blommaert:

¹⁰ Nesta leitura, o filme-fetice de Woody Allen, *Meia-noite em Paris* (2011), que revive a capital francesa dos anos 20, por exemplo, precisa ser assistido menos como a representação de um período de efervescência e mais como o coração da máquina cultural em funcionamento. Também a famosa excursão dos Oito Batutas à Europa em 1922, entendida mais como resultado do regozijo metropolitano diante da “arte primitiva” – artigo raro e exótico no mercado – do que como triunfo da arte “popular” ou “brasileira”. Duas ilustrações dentre muitas de uma possível releitura.

Whenever discourse travels across the globe, what is carried with them is their shape, but their value, meaning or function do not often travel along. Value, meaning, and function are a matter of uptake, they have to be *granted* by others on the basis of prevailing orders of indexicality, and increasingly also on the basis of their real potential “market value” as a cultural commodity (2001, p.72). (grifo do autor)

Desse modo, considerando as reflexões sobre a cidade de São Paulo e sobre a estética moderna, parece profícuo considerar que os primeiros escritores modernistas brasileiros importaram uma commodity cultural – das mais avançadas tecnologias artístico-discursivas disponíveis no mercado de então – sem que São Paulo estivesse sequer perto do ambiente parisiense (3,5 milhões de habitantes) ou londrino (6,5 milhões de habitantes), que as originaram principalmente, dois importantes centros de referência, em torno de seis e dez vezes o vulto da metrópole paulista àquela altura. Essa diferença abissal entre as cidades leva a crer que as formas artísticas decantassem diferentemente das três formas sociais distintas.

Aos escritores-importadores resta uma escolha difícil entre seguir a estética de referência em seu comportamento formal ou ser fiel à representação de seu entorno, visto que os dois princípios são incompatíveis sem modificação. Não se trata de defender, no limite, a não importação da “tecnologia literária”, mas de observar que se uso requer auto grau de autonomia por parte do importador, como me parece o caso de Machado de Assis, Drummond ou Guimarães Rosa, para citar três exemplos. De todo modo, e, sobretudo, nos melhores escritores, naqueles bem aparelhados esteticamente, ou bem servidos dos avanços importados, incompatibilidades ou impasses no processo social marcam indelevelmente a forma literária e convém persegui-los com obstinação numa leitura crítica.

Para que se esclareçam essas possibilidades, lanço mão de dois estudos críticos que parecem chegar a conclusões semelhantes, mesmo que relacionados a outros escritores e livros que não os analisados neste trabalho, pois certamente influenciaram a reflexão que aqui se enseja.

O primeiro deles é o estudo de Roberto Schwarz sobre o romance *Senhora* (1875), de José de Alencar (in SCHWARZ, 2000, p.35-79). Ao combinar o “molde europeu” à matéria local, comenta o estudioso, o resultado tem sempre um quê de descalibrado, onde predominância formal e peso social não coincidem. O livro cresce na esteira das peripécias de Aurélia, mas um afastamento um pouco maior do leitor em relação ao efeito de vovade promovido pelo esteta revela que toda a trama diz respeito somente à “mocidade núbil e bem-posta”, não sendo “síntese da experiência social de uma classe”. O enredo principal segue de

perto seus modelos no romance europeu, ao trazer o casamento reduzido à mais austera lógica mercantil, mas o entorno brasileiro – especialmente importante, porque responsável pela cor local da obra e regido por lógica contraditória à hipermercantilização representada por Alencar –, repleto de agregados, malandros, desmandos e favores, renega o eixo principal, construindo uma estrutura onde as partes são imiscíveis. Na frase de força, grifada por Schwarz: “*ora, o revezamento de pressupostos incompatíveis quebra a espinha à ficção*” (Ibidem, p.61).

O segundo estudo, do professor Edu Otsuka, comenta um mecanismo formal específico existente em *O cortiço* (1890), de Aluísio Azevedo (TERCEIRA MARGEM, 2009, p.177-186). Ao analisar a repetição de um artifício narrativo por parte do romancista, qual seja, o conflito entre brasileiros e portugueses sempre resolvido por um incêndio provocado pela personagem Bruxa, o crítico aponta que podemos estar diante de “um dado de composição que remete a problemas de elaboração literária da matéria social” (Ibidem, p.181). Se nos romances de Zola, os antagonismos de classe são claros e podem ser resolvidos na narrativa, tragicamente, inclusive, no naturalismo alegórico de *O cortiço*, esses mesmos antagonismos vêm distorcidos pela própria composição do romance, que sobrepõe rixas a conflitos e dilata temporalmente as resoluções. Do ponto de vista da representação da forma social brasileira, um defeito que mais confere força ao romance de Azevedo do que lhe retira (CANDIDO, 2004, p.105-129).

Tanto um quanto outro crítico apontam para as dificuldades de mobilizar uma forma estética decantada de outra forma social para representar com sensibilidade e verossimilmente o processo social de origem dos escritores da periferia. O que fazer quando as relações comerciais estão no centro das obras de referência, mas são residuais na matéria representada? Ou, como lidar com nossos tão familiares conflitos insolúveis, que normalmente desfecham em acomodação em vez da diluição de um dos polos de conflito? Nos próximos capítulos acompanharemos de perto tais dificuldades na poética de Mário e Oswald.

Há ainda outra interpretação pertinente sobre o comportamento das vanguardas e que estará presente nas leituras realizadas nos capítulos subsequentes. Trata-se da hipótese do estudioso britânico de literatura John Carey. Vejamos o que afirma o professor emérito de Oxford para discutirmos a partir de suas proposições:

a literatura e a arte modernistas podem ser vistas como uma reação hostil ao público leitor, que alcança agora um volume humano sem precedentes e que

foi gerado pelas reformas educacionais do fim do século XIX (CAREY, 1993, p.7).

Sem a possibilidade de impedir que as massas lessem, e as massas estavam lendo como nunca antes, na Inglaterra, foco do estudioso, mas também nos outros centros da Europa ocidental, os escritores poderiam impedir pelo menos que as massas lessem a literatura mais exigente que se produzia no período, “tornando-a demasiado difícil para que entendessem – e foi isto o que fizeram” (Ibidem, p.23).

É evidente que tal reflexão, em sua formulação original, não é pertinente *ipsis litteris* para entendermos a vanguarda literária paulista dos anos 20. Num panorama pré-Escola Nova, com aproximadamente 45% de alfabetizados práticos, não há leitor massivo dos quais os escritores precisassem correr ou que, de maneira esnobe, precisassem impedir que lessem “literatura de ponta”. No entanto, trata-se de uma proposição preciosa em sua essência, ao identificar na vanguarda uma força de diferenciação e até mesmo por desvelar um paradoxo do modernismo literário paulista, qual seja, sua estética caminha na direção do leitor médio, pela linguagem, ou na direção oposta ao leitor médio, pelas formas de vanguarda. Na consideração de que também formas ideológicas e motivações são igualmente importadas de maneira refratada, a hipótese de Carey torna-se ainda mais intrigante.

Creio que a força de diferenciação no bojo dos primeiros anos modernistas parece seja inquestionável. A pergunta que modula essa diferenciação é que nos interessa: os modernistas de primeira hora querem ser diferentes de quem? Pelos artigos em jornal publicados no período (BOAVENTURA, 2000), pelo “Prefácio interessantíssimo” de Mário de Andrade, pelo célebre “Os sapos” de Manuel Bandeira e por muitos outros textos, sabemos que essa diferenciação se dá sobremodo em relação à poesia parnasiana, espécie de oligarquia estética e carioca da literatura brasileira à época – embora também haja diferenciação quanto aos naturalistas, às diretrizes formais pré-estabelecidas de maneira mais indistinta e também entre si. De maneira bastante curiosa, os simbolistas não são alvo do modernismo brasileiro, quer por ocuparem uma posição marginal no mundo editorial entre o final do século XIX e o começo do século XX (SANTOS, 2009, p.467) – o que significa que, do ponto de vista do capital simbólico, não eram proprietários de qualquer espaço de poder–, quer por comporem uma linha mais direta com a estética moderna.

Mais interessante, contudo, é notar que esse afastamento, essa marcação de diferença, se desloca de forma visível na direção do povo, noção abstrata presente normalmente no discurso de pessoas que não são do “povo”, ou plasmadas no povo por essas

mesmas pessoas, para se referir a essa coletividade que precisaria ser salva ou representada – há uma discussão imprescindível quanto à problemática da noção de povo em RIDENTI (2000, p.19-59). Preceitos estéticos como tema cotidiano, humor, linguagem popular, manifestações da cultura anônima e verso livre – que se confunde com espontaneidade no senso comum – aproximam esses novos escritores da hipotética maioria da população brasileira e acusam o quanto não seria democrático o uso de “antífona” ou “piérides” num poema.

Contudo, com os índices sabidos de alfabetização no Brasil da década de 20 (35% da população total¹¹), podemos dizer que os escritores modernistas brasileiros escrevem para o povo? Indo mais adiante: se escrevem para o povo, escrevem para o povo ler ou escrevem para o povo comprar? Como escrever para o povo em termos de linguagem mobilizando uma forma poética inacessível ao povo? O que seria mais acessível ao povo: uma forma tradicional com palavras mais eruditas, que hipoteticamente poderiam ser pesquisadas num dicionário comum, ou uma forma de vanguarda com palavras mais comuns? Em termos mais diretos, o que questiono é o seguinte: embora discursivamente o modernismo brasileiro se coloque a favor da língua do povo, dos temas poéticos do povo, da espontaneidade do povo, da musicalidade do povo, o uso de formas estéticas tradicionalmente inacessíveis ao leitor formado pelo poroso quadro educacional brasileiro do período não seria paradoxal, afastando a produção literária do povo para o qual supostamente ela caminha?

Na observação do quanto os mais exigentes poetas modernos (como João Cabral de Melo Neto, Jorge de Lima, Murilo Mendes, entre outros) seguem até hoje misteriosos para o leitor não especializado, embora pareçam acessíveis a uma leitura inicial, faz pensar a respeito da hipótese de John Carey. No modernismo brasileiro o movimento teria sido outro, o de uma aproximação da estética com o exíguo mercado livresco nacional? Parece pouco provável. Pergunto: na específica dinâmica que se estabelecia entre as cidades de São Paulo e Rio de Janeiro, valia mais uma estética na mão do que duas voando, com as vanguardas europeias sendo adotadas por se oporem à estética oficial, carioca, ao mesmo tempo em que acusavam o parnasianismo de uma estética “ultrapassada”? (Termo aqui destacado por ser oriundo das noções de novo e ultrapassado que regem a lógica dos produtos, além de reforçar a paixão automobilística da elite paulista dos anos 20?) Parece mais razoável. Tudo isso acompanhado de um forte teor nacionalista – só veríamos algo parecido novamente no Milagre Brasileiro, não fortuitamente – e apoiado pelo montante assimétrico da riqueza paulistana.

¹¹ Fonte: IBGE, Anuários estatísticos (1995).

Talvez uma pequena anedota auxilie na exposição da complexidade do panorama que já foi perpassado até este ponto e que retornará no momento das análises. Esta anedota ainda auxiliará na argumentação de que seja imprescindível entender as importações estéticas à luz da turbulência socioeconômica vivida pela Europa e pelo Brasil nas primeiras décadas do século XX e de que é necessário entender como as vanguardas seriam apropriadas pelos escritores brasileiros e o caráter paradoxal desta apropriação. Com a anedota nos encaminhamos para o fim deste panorama histórico da metrópole paulista.

É sabido o impacto que *Demoiselles d'Avignon* (1907), de Picasso, teve na comunidade artística parisiense (a tela permaneceu muito tempo no ateliê do artista, não sendo vista pelo público, por isso delimito seu primeiro impacto). Mais do que expressar as múltiplas perspectivas de uma imagem, o que sugeriria o movimento acelerado da vida moderna e a impossibilidade de assumir uma perspectiva estática diante de um mundo cada vez mais veloz, o artista espanhol ataca frontalmente a cisão entre forma e conteúdo, tornando impossível que uma dimensão da obra de arte possa ser compreendida sem a outra, ou melhor, impondo que o conteúdo, para a arte moderna, seja uma das manifestações da forma em que ele é visto e, por isso, não possa ser destacado dela para apreciação (GOMBRICH, 2009, p.562). Sabemos hoje que a implicação da perspectiva na forma artística é componente estrutural da arte moderna também na literatura, com Baudelaire, Doistoiévski, Melville, Machado de Assis¹², entre outros.

Essa concepção de arte por Picasso nos ajuda a desfazer certo mal entendido que é central para uma investigação da forma como o modernismo brasileiro se apropria das vanguardas europeias. Para Picasso, as máscaras africanas, que influenciaram decisivamente sua estética desde o começo do século XX, tinham valor não por possuírem a autenticidade do primitivo, mas por se comportarem como objetos mágicos, intercessores entre as pessoas daquela comunidade e os inimigos. “Elas eram armas. Para ajudar as pessoas a evitarem ficar sob influência dos espíritos de novo, para ajudá-las a ficarem independentes” (PICASSO apud SEVCENKO, op. cit., p.196). Que Picasso é peça importante na genealogia das vanguardas europeias do começo do XX e, como tal, tenha influenciado a modernidade brasileira é de largo aceite. O interesse para este trabalho é como essa influência é refratada para os escritores brasileiros.

¹² Devo a aproximação entre Melville e Machado de Assis a ARAÚJO (2011).

Parece razoável que o “Manifesto Antropófago” (1928), por exemplo, seja análogo às pesquisas de Picasso duas décadas antes, em sua “transformação permanente de Tabu em totem” (ANDRADE, O., 1928, p.3), mas seria igualmente verdade que esta é orientação de Mário de Andrade em *Macunaíma*, por exemplo? Essas diferenças, ou refrações, fazem parte do processo de influência e não podem ser dissociadas da maneira como os escritores percebem seu processo social, como veremos adiante.



FIGURA 2

De volta à anedota, e explicitando outras dificuldades de precisar as questões de influência, a lição de *Demoiselles d'Avignon* foi logo assimilada por dois escritores importantes para o modernismo brasileiro e próximos ao círculo do pintor na primeira década do século passado: Apollinaire, com *Alcools*, e Blaise Cendrars, em *Les pâques de New York*, ambos livros de 1913, inauguradores da lírica moderna (SEVECENKO, op. cit., p.199). A Grande Guerra, entretanto, modificará completamente a biografia e a disposição dos dois poetas em relação à estética cubista. Tornados combatentes e, depois, ex-combatentes, ambos manifestaram publicamente que Picasso não lhes parecia mais o caminho a ser seguido. Apollinaire, a partir de 1919, defende uma arte a serviço da nacionalidade francesa e Cendrars, no mesmo ano, indica o caráter destrutivo do cubismo e argumenta que se trata de uma estética que leva ao beco e não às saídas necessárias para os jovens escritores de então.

Com o perdão pelo aparente afastamento das especificidades materiais da cidade de São Paulo e do entendimento da arte na esteira das mudanças do capitalismo, algumas novas

perguntas se colocam. Como equacionar o que seria uma resposta às exigências de novidade por parte do mercado e o imperativo estético em relação à representação do mundo? A equação se simplifica quanto mais nos afastamos do ponto de origem, sendo assim mais nebulosa em Picasso e mais nítida em Apollinaire e Cendrars? Mário de Andrade e Oswald de Andrade, influenciados por estes últimos, podem ser entendidos mais facilmente como importadores de uma estética? Como o futurismo de Marinetti, reconhecido ponto de força nos primeiros momentos do modernismo paulista, tensiona este quadro em que ele não está propriamente presente, mas compõe a genealogia do modernismo brasileiro? Neste caso, qual estética efetivamente importaram Mário e Oswald: algo mais próximo às proposições modernas do pintor espanhol ou o já uma leitura nacionalista e futurista do cubismo? A conjuntura brasileira do momento de recepção dessas estéticas, caracterizada por um alto teor ufanista e formador, com a entrada de outro polo na estrutura brasileira de poder econômico e cultural, São Paulo, influencia de que forma na assimilação das vanguardas pelos escritores brasileiros?

Certamente são perguntas de resposta impossível ou improvável, no entanto parece que a poesia inicial de Mário de Andrade, mesmo se desconsiderarmos *Há uma gota de sangue em cada poema* (1917), traz uma variedade de realizações que orbitam as esferas do autêntico e do nacional, mesmo criticamente, seja pela procura de vozes oriundas de figuras populares, seja pela mobilização de símbolos mais imediatamente brasileiros, ou paulistas – distinção que precisará ser retomada adiante. Oswald parece manter a exigência de consideração concomitante de forma e conteúdo, e suas proposições, sobretudo nos manifestos, parecem tecer o entendimento do caráter primitivo como ritual possível de afastamento totêmico e de proteção. No entanto, a forma social brasileira dos anos 20 soa não respaldar organicamente sua estética, que, pela leitura tropicalista, entrará em ebulição somente quarenta anos mais tarde.

Comentarei minuciosamente, na continuidade deste trabalho, alguns aspectos das estéticas de Mário e Oswald mencionados no parágrafo anterior. Antecipei-os no sentido de evidenciar a ingenuidade em crer que o precursor influencia igual, natural e diretamente seus influenciados. Torna-se necessário, portanto, estudarmos as condições de criação de uma técnica artística, a que essa técnica responde em relação ao processo social do artista que a mobiliza, que alterações essa técnica apresenta desde o momento em que foi concebida até suas manifestações na estética dos artistas que a importaram – acompanhar a genealogia de

uma forma é, de certa maneira, viajar no tempo – e quais os acertos e desacertos, quanto à organicidade, apresentados por aqueles que recebem a técnica de outro lugar ou momento.

Partindo da aguda observação de Candido de que o texto influenciado – o crítico referia-se a *O cortiço* – é um texto segundo em relação às suas referências e um texto primeiro em relação ao processo social que pretende representar (2004, p.107), se provará necessário atentar-se a uma equação mais complexa. Minorando o fato dos muitos elementos que promovem tensões na maneira como a forma literária original torna-se a decantação de seu processo social, será impossível para este trabalho tomar a São Paulo em transição como um foco único, e perscrutar quais aspectos da cidade destacam-se nas formas literárias de Mário de Andrade e Oswald de Andrade também diz muito sobre como eles se comportam em relação às suas influências.

Em síntese, os próximos capítulos serão dedicados a analisar materialmente a maneira como Mário de Andrade e Oswald de Andrade importaram a poesia moderna e combinaram esse aparelho estético com a matéria paulistana. Para tornar o mecanismo mais complexo, também será necessário mapear diferentes ideologias que se insinuem em seus primeiros poemas e a forma como elas tensionam a forma poética, rumo a um quadro de contraste ou a um quadro sintético, cada um deles com um grau distinto de representatividade e de organicidade em relação à capital paulista dos anos 20.

2. MÁRIO DE ANDRADE, O SINHÔ DO MODERNISMO

“No hay obra que no sea de su tiempo”.
(Jorge Luís Borges, em prólogo de 1969 a *Luna de enfrente* (1925) (in BORGES, op. cit. p.61)).



Figura 3¹³

O título deste capítulo pode soar enigmático a princípio, pois se refere ao trabalho que realizei em minha dissertação de mestrado, mas de imediato o esclareço. Ao longo de dois anos, estudei a formação da música popular carioca, partindo de Catulo da Paixão Cearense, passando por Donga, Sinhô e encerrando em Noel Rosa. Nesta progressão, coube ao Rei do Samba, Sinhô, a posição de artista talentoso e sensível, que desenvolveu imensamente a linguagem do samba durante os anos 20 (“seu sistematizador”, segundo SEVERIANO & MELLO, 2006, p.49), mas que produziu sua obra alguns anos antes de alterações caras à canção popular no processo social carioca – o uso comercial do rádio, o cinema sincronizado, a maturação da gravação elétrica, o aumento na gravação de discos cantados, o interesse estatal no gênero, entre outras – e que ainda apresentava oscilações no registro linguístico utilizado nas canções e na própria linguagem da canção popular entendida autonomamente, não mais como canção mais letra, mas como entoação (LEITE, 2011).

¹³ No mesmo ano, 1922, Tarsila do Amaral pintou Mário de Andrade e Oswald de Andrade. As duas pinturas abrirão os respectivos capítulos em diálogo com a breve biografia que será construída sobre os dois autores. Distante de um intuito meramente ilustrativo ou mimético, deduz-se que as escolhas da artista – cores, ângulos, destaques etc. – dizem tanto ou mais sobre os dois escritores do que a breve recuperação biográfica realizada neste trabalho. Por isso acrescentei as duas telas.

É evidente que há muita provocação no ato de chamar Mário de Andrade de Sinhô do modernismo brasileiro, de sugerir que o poeta paulistano seja uma realização intermediária entre os modelos do século XIX e os grandes acertos formais da poesia de 30, com Drummond e Bandeira. Por outro lado, buscarei argumentar no decorrer do capítulo pela importância dessa posição intermediária, bem como tentarei qualificá-la com mais detalhes do que uma simples aproximação entre dois artistas contemporâneos.

Para além do chiste, entretanto, alguns paralelos entre o cancionista e o poeta me ajudarão a introduzir o escritor antes de uma análise mais cerrada de seus poemas, desvelando, complementarmente, particularidades do mundo paulista mais próximas à trajetória e à vivência do escritor. Ademais, pretendo desenvolver nesta seção o argumento de que plasmar índices de transição na forma literária, o que antecipo acreditar ser o princípio estrutural da poética de Mário de Andrade, é o que há de mais preciso, talvez o que haja de mais moderno, para se fazer na poesia dos anos 20 paulistanos.

Inicialmente, tanto o poeta paulista, nascido em 1893, quanto o cancionista carioca, nascido em 1898, são de uma origem social que não permitiria que transitassem pelos espaços por que lograram transitar depois de adultos. Nesse sentido, suas trajetórias biográficas delineiam sensível ascensão social e flagrante conquista de novos espaços e projeções imprevistas. Aquele, filho de um “modesto burocrata mulato”, “único escritor da primeira geração modernista que não passou pela Faculdade de Direito do Largo São Francisco” (MICELI, 2009, p.162), de baixa classe-média, conviveu com os endinheirados filhos da aristocracia paulista dos anos 20. Este, filho de um pintor de paredes, se apresentou para Júlio Prestes, candidato à presidência do Brasil, e visitou o burguês Clube de Antropofagia em São Paulo a convite de Oswald de Andrade e Tarsila do Amaral; ambos acontecimentos em 1929 – são muitos os comentários sobre certo cabotinismo do compositor, possível consequência da ascensão e do grande reconhecimento obtido.

A juventude de Mário de Andrade foi extremamente católica, tendo noviciado na Ordem Terceira do Carmo em 1918, feito profissão de fé na mesma ordem em 1919 e lido obras do Index com permissão até o avançado ano de 1920 (ANDRADE, M., 1983, p.6) – Sinhô foi do candomblé por toda a vida, consultava-se com pai de santo antes de lançar cada uma de suas canções. Tais informações somadas ao escândalo da família de Mário diante da escultura de Brecheret, reportado pelo próprio poeta, o que teria sido o gatilho para a escritura de *Pauliceia desvairada*, dão notícia do seio familiar pio com que conviveu Mário de

Andrade e da possibilidade de podermos rastrear o catolicismo ou desdobramentos do mesmo (a ideia de missão, de sacrifício, de culpa, de pecado) por seus esforços críticos e por sua poética.



Figura 4

Mário de Andrade buscou compensar a falta de uma origem abastada, lê-se: capital e capital de relações sociais, redobrando seus esforços intelectuais e cobrindo “quase todos os domínios do conhecimento humanístico da época – da literatura às belas-artes e à música, da etnografia ao folclore e à história” (MICELI, op. cit., p.163), lê-se: capital simbólico. No momento de eclosão da Semana de Arte Moderna, era uma figura imprescindível para os demais envolvidos no movimento, muito menos preparados do que o polivalente escritor. (Sinhô, já relegado ao interior de parênteses, usaria métodos menos honrosos de compensação, apropriando-se de sambas de outros artistas menos atentos ao mercado fonológico incipiente. Por uma saborosa ironia da coincidência, Mário de Andrade deu uma de Sinhô com Catulo da Paixão Cearense, plagiando uma canção sua e confessando depois o artifício a Manuel Bandeira (ANDRADE, M. & BANDEIRA, 2001, p.309). Com a intrigante anedota, tiro o compositor de cena).

A escolha bem-sucedida do poeta em tornar-se competente em diversas áreas do conhecimento lhe rendeu cargos importantes. Além de professor no Conservatório de São Paulo, chegou à Direção do Departamento de Cultura da Cidade de São Paulo em 1935 e foi assessor de confiança do Ministério da Educação e Saúde durante parte do governo Vargas, entre 1938 e 1941. Embora tenha se posicionado publicamente como antivarguista no começo de sua trajetória, a crescente importância da cidade e do estado de São Paulo no panorama

brasileiro e as notáveis erudição, desenvoltura e eficiência do poeta acabaram por lhe delegar um cargo relevante no governo federal. Nos termos mais precisos de Sérgio Miceli:

Mário tirou o máximo de vantagens do surto cultural na Pauliceia desvairada, ao viabilizar as frentes de empenho em que foi infundindo as pegadas de um projeto alentado, jamais se contentando em confinar as incursões literárias e a um gênero exclusivo. Nos anos 1930, ao tempo de gestão no Departamento de Cultura, concebeu políticas setoriais [...] afinadas com seus interesses, como que ensaiando na capital paulista um prenúncio institucional do que viria a ser a gestão Capanema no regime Vargas. [...] O experimento andradino de política cultural foi sustado pelo Estado Novo, mas seu mentor foi de pronto convidado a formular projetos de escopo nacional [...]” (Ibidem, p.167).

Também no panorama literário, depois da Semana de Arte Moderna Mário de Andrade constituiu-se como referência central ao movimento em termos de estética e política estética, sendo autor do primeiro esforço sistematizador das novidades, em seu “Prefácio interessantíssimo”. Por meio de uma intensa atividade missivista, ganha destaque o modo como busca direcionar a produção de outros escritores importantes e reforçar as bandeiras estéticas do modernismo, como a língua brasileira, verso livre, maior liberdade na escolha da matéria poética e uma verve crítica de nacionalismo. Um dos muitos exemplos dessa atividade político-literária se encontra nesta carta de 16 de outubro de 1925 a Drummond – os sinais de pontuação comentados por Mário retornarão com importância imprevista neste trabalho:

Outra coisa: qual a razão que você dá para abandonar a pontuação? Uma das maiores dificuldades que tive em minha vida foi regularizar a minha. E inda não está de todo regularizada confesso. Inda tenho problemas a que não pude responder. Porém abandonar um problema não é decerto a melhor maneira de resolvê-lo. [...] porém a pontuação é meio de expressão. E sobretudo expressão rítmica. Portanto psicológica pois que o ritmo (não a métrica preestabelecida) é psicológico. Reflita nisso. (ANDRADE, M., 1988, p.60)

Nos ensaios sobre literatura, por sua vez, o movimento é ou de traduzir didaticamente as mudanças estéticas em linguagem menos sintética, como ocorre em *A escrava que não é Isaura*, por exemplo – convertendo sua erudição na teorização da arte moderna para a inteligência nacional (o “Prefácio interessantíssimo” é um caso à parte, de caráter literário e criativo) –, ou de compor a genealogia da literatura moderna, velando ou desvelando nomes do passado, e demarcar os avanços que o movimento alcançava até então.

Neste quadro me detenho um pouco no artigo “O movimento modernista”, que escapa temporalmente ao escopo do trabalho, mas provê elementos importantes para as análises subsequentes dos poemas, e que retornará aspergido no momento das análises. Se

bem parafraseio o texto, o poeta principia identificando que uma profunda mudança nas condições materiais “do mundo” (perdoemos sua hipérbole) provocara um novo estado de espírito e uma nova estética. Em seguida, ironizando a ressalva de um “crítico de senso-comum”, que afirmava que tudo se daria sem o movimento modernista, Mário de Andrade afirma que aquilo que se daria sem o movimento modernista seria o movimento modernista (Idem, 1978, p.231).

Na continuação do artigo seguem expressões estilhaçadas da persona peculiarmente paradoxal do escritor, “batalha”, “fé verdadeira”, “fenômeno estritamente sentimental”, “intuição divinatória”, bem como a importância da influência de Verhaeren – aspectos que serão retomados em seguida –, mas o questionamento pertinente por ora é o seguinte: a bravata matuta de Mário de Andrade logo na abertura do ensaio remete ao caráter pouco dirigido e plural do movimento modernista, sobretudo em seus primeiros anos, ou consiste numa reflexão profundamente materialista de Mário, no sentido de afirmar que o modernismo paulista logrou de uma condição historicamente privilegiada para propor as modificações que propuseram e, caso não o fizessem, outros o fariam – como fizeram o recifense-carioca Manuel Bandeira, o mineiro-não-carioca Carlos Drummond de Andrade e o vila-isabelino Noel Rosa?

As linhas do texto apontam para a primeira hipótese, ao relatar a volubilidade do movimento e certa espontaneidade heterodoxa, sobretudo depois das derivações posteriores ao ponto comum em 1922 (Grupo dos Cinco, Grupo da Mesa, Verde-Amarelismo, Grupo Anta etc.). Nas entrelinhas, porém, talvez possamos ler Mário de Andrade como um homem sensível de seu tempo, proposição de peso neste trabalho, e reconhece que a liderança econômica e material de São Paulo seria convertida oportuna e inevitavelmente em liderança simbólica. A respeito disso, na continuidade do artigo o poeta reconhece a grande, mas provinciana, metrópole paulista à altura de 20, o papel fundamental do patrocínio proporcionado por Paulo Prado e pela rica burguesia paulista e a existência prévia de sinais deste novo espírito no Rio de Janeiro, capital da República, apesar de defender que o modernismo paulista tivera sido “importado” diretamente da Europa e não do então centro do país (Ibidem, p.235).

Esta leitura acresce-se de valor e ganha nuances na observação de que, em alguns momentos de “O movimento modernista”, a cidade de 1942, tempo de publicação do artigo, surge em meio à cidade de 1922, tempo prioritariamente enfocado no artigo. Nestes trechos

vislumbramos o arco percorrido pela metrópole e pelo poeta, como ocorre, ilustrativamente, em: “É mesmo de assombrar como o Rio mantém, dentro da sua malícia vibrátil de cidade internacional, uma espécie de ruralismo, um caráter parado tradicional muito maiores que São Paulo” (Ibidem, p.236). Aqui temos a possibilidade, na outra ponta do processo de disputa entre as metrópoles, de a pauliceia poder apontar para o provincianismo carioca e cegar-se quanto a seu próprio provincianismo. Contemporâneo à consolidação e difusão da poética modernista, aos resultados da quase década de diferença entre a Escola Nova e a implantação de um ensino moderno na Capital da República (CANDIDO, 1984, p.28-30) e às vésperas do surto desenvolvimentista da cidade, o artigo pôde explicitar a estagnação da cidade rival porque se posta material, simbólica e discursivamente à vanguarda em relação à rival.

Parece-me que é razoavelmente neste ponto em que toda e qualquer conquista de vanguarda passa a ser entendida como sinônimo de modernismo, indiciado pela bravata de Mário de Andrade – sem a necessidade de uma Rádio Nacional a transmitir ao Brasil o samba carioca, tornado brasileiro, na esteira da formação das imagens de Brasil (VIANNA, 2002), mas com a Universidade de São Paulo transmitindo as ondas letradas do modernismo paulista como manifestação de todos, em estado livresco. Com o reforço do caráter plural e espontâneo com que foi estruturado o movimento, Rubem Braga e Murilo Mendes desbragadamente dividem lugar nos manuais literários, tornando rótulo a classificação literária, de fato reificando-a. Este trabalho também incide sobre isso. Fora da observação material da modernidade e seus matizes, tanto vale a opinião do “crítico de senso-comum” do princípio do ensaio, quanto a réplica arguta de Mário, pois são somente operações simbólico-ideológicas, sem lastros suficientes no processo social. (Essa mudança na posição do nosso norte literário retornará na conclusão deste trabalho em outras hipóteses interpretativas).

O interesse desta breve e direcionada visita à biografia do poeta, passando por uma leitura de seu provável ensaio crítico mais célebre, reside no fato de que podemos aproximá-la do percurso mais extenso realizado no capítulo anterior. Os processos de industrialização, laicização e pragmatismo experimentados pela cidade, e visitados no desfecho da seção precedente, remontam às últimas décadas do século XIX, ao passo que a transformação incontestada da liderança econômica de São Paulo em liderança simbólica inicia-se provavelmente ao longo dos anos 40 do século seguinte – após as derrotas políticas de 1930 e 1932, direcionando os esforços para um “ambicioso projeto ‘construção institucional’” que resultou na fundação da USP (MICELI, op. cit., p.166) –, maturando-se indiscutivelmente a partir dos anos 50, depois que a política de Vargas refreara a ascensão paulista em mais de 20

anos, e consolidando-se, por fim, provavelmente, depois da releitura tropicalista de aspectos modernos nos anos 60, tendo por efeméride a comemoração dos cinquenta anos da Semana de Arte Moderna em 1972.

Em termos populacionais, o município tinha cerca de 65 mil habitantes quando do nascimento do poeta em 1893, 580 mil habitantes nos primeiros anos do modernismo, 1,3 milhão em 1940 e assombrosos 2,2 milhões nos anos 50¹⁴, um crescimento de quase 3.200% entre o começo e o fim desse arco! Este assombroso índice de crescimento nos auxilia – junto à difusão mais generalizada da etnografia e do ufanismo – na compreensão da centralidade do elemento folclórico, autóctone e emigrado, na composição do tecido ideológico paulistano, bem como do forte papel do nacionalismo, ou nacionalismos, porque de várias nações, na cidade; traços que compõem parte axial da estética de Mário de Andrade. Também nos desperta o tino para as dificuldades vividas pelos escritores para representar literariamente tamanha força de mudança.

Vejam como essas forças tomam forma literária na poesia de Mário de Andrade produzida nos anos 20 em uma visita a cinco poemas dos três livros de poesia publicados pelo escritor ao longo da década – sabe-se que outros poemas, de livros publicados posteriormente, foram escritos ao longo dos anos 20, mas preferi efetuar o recorte a partir das edições, haja vista o trabalho de burilar que o poeta considera parte importante de seu fazer poético e que teoricamente era realizada até o último momento antes das publicações. Espero conseguir argumentar na análise dos poemas que, quando as forças não diretamente ligadas à representação, mas a um programa previamente estipulado – técnicas de vanguarda, lutas político-literárias, nacionalismo, entre outras –, perdem o protagonismo na forma poética, o que vislumbramos é o processo de crescimento vertiginoso da cidade de São Paulo, em representação literariamente muito sensível.

¹⁴ http://smdu.prefeitura.sp.gov.br/historico_demografico/tabelas/pop_brasil.php: consultado em 02/07/2013.

2.1 “Inspiração”

É o poema que descerra *Pauliceia desvairada*, livro que, segundo Benedito Nunes, “é uma viagem lírica no espaço tenso e contraditório de São Paulo em via de transformar-se na grande cidade industrial sul-americana” (1984, p.65). Também é na relação entre elementos contraditórios que Lafetá (2004) encontra a chave do livro, ancorando o exercício poético de Mário na formulação dos extremos.

O horizonte das análises que ora se iniciam se constrói muito a partir desses leitores, ao propor que o princípio estrutural da primeira poética de Mário seja o da transição, das tensões e da ambiguidade e que isso pode ser deduzido por meio das idas e vindas da relação entre matéria poética e fatura poética nos poemas dos três livros da década de 20, vistos à luz do processo social, por suposto. Quer o caráter programático de apresentação da vanguarda à “atrasada inteligência brasileira” – ao que se somam as bandeiras para-estéticas assumidas por Mário de Andrade, como o nacionalismo crítico, o verso livre, a matéria poética comum, por exemplo –, quer a modernização incipiente da cidade de São Paulo, dificultam a realização da síntese por parte de um escritor que se incumba de representar refletidamente seu tempo e seu lugar.

Contudo, e derivando bastante as leituras de Benedito Nunes e Lafetá – como também a de Roberto Schwarz, noutros termos, quando analisou “O psicologismo na poética de Mário de Andrade” (in 1981) –, acompanharemos de perto, na análise dos demais poemas deste capítulo, o esforço de Mário de Andrade em mediar os contrastes do intenso processo de desenvolvimento da cidade de São Paulo. Questão sugerida em Lafetá,

Talvez seja este o grande problema de linguagem da *Pauliceia desvairada*: equilibrar a notação objetiva dos aspectos da cidade moderna com o tumulto de sensações do homem moderno, no meio da multidão. Este jogo arriscado, do qual Proust e Virgínia Woolf se saíram tão bem, nem sempre – e para dizer a verdade: muito raramente – resolveu-se a favor de Mário neste primeiro livro. (2004, p.357),

mas restrita à análise do alto grau de atrito desse processo de mediação, e também ausente de perguntas sobre o porquê teriam se dado bem o francês e a britânica, ao passo que o poeta paulista tenha, em sua hipótese, naufragado – pode-se ainda problematizar a condição de “em meio à multidão” do eu lírico de Mário de Andrade, como veremos.

De volta ao poema, seu título, “Inspiração”, remete-se fortemente à esfera romântica, enquanto a epígrafe, fragmento de *Vida de Arcebispo*, resgata a figura do cronista português, frade Luís de Sousa, e traz no texto representações da força descomunal da natureza, com ventos e tempestades. Vê-se como antecede o poema de abertura do livro-símbolo do primeiro modernismo brasileiro um conjunto de elementos talvez inesperados, não inesperados pela reconstrução feita no capítulo anterior: a esfera religiosa, traços característicos da estética romântica e a presença de um autor português e seu vernáculo, explicitado em “crudelíssimos invernos” – em carta a Fernando Sabino, vinte anos mais tarde, Mário ainda apontaria Luís de Sousa como leitura necessária na formação intelectual de alguém (ANDRADE, M., 2012, p.149).

Passemos a uma leitura mais cerrada do poema.

Inspiração

“Onde até na força do verão havia tempestades de ventos e frios de crudelíssimos invernos”, Fr. Luís de Sousa

São Paulo! comoção de minha vida...
Os meus amores são flores feitas de original!
Arlequinal!... Trajes de losangos... Cinza e ouro...
Luz e bruma... Forno e inverno morno...
Elegâncias sutis sem escândalos, sem ciúmes...
Perfumes de Paris... Arys!
Bofetadas líricas no Trianon... Algodão!...

São Paulo! comoção de minha vida...
Galicismo a berrar nos desertos da América. (ANDRADE, 1993, p.83)

A princípio, podemos notar ainda outros elementos que reforçam a associação do poema a um espírito romântico: a comoção exaltada em hipérbole, a série de manifestações naturais e a cena folhetinesca no restaurante Trianon, por exemplo. Uma segunda leitura, no entanto, contextualiza esses romanticismos como programáticos e, além disso, em oposição relativamente clara a um dos inimigos estéticos do modernismo paulista, o Naturalismo (HOLLANDA, 2000, p.38). É como se o poeta reafirmasse sua liberdade de sentimento e expressão diante de uma visão científica ou preconcebida de mundo, reforçasse a autonomia de voz do sujeito diante do que seria ou não aceitável poeticamente.

O outro, e mais reconhecido inimigo da estética modernista, igualmente identificado por Sérgio Buarque de Hollanda, o Parnasianismo, é afrontado por todo o poema (e no restante do livro), nas rimas ecoadas, muito próximas, internas aos versos, algumas vezes com

termos cognatos e excessivamente comuns – como “amores” e “flores”, embora, neste casto, o arranjo do verso dê-lhe um ritmo tão peculiar que enfraqueça a obviedade da rima. Contudo, a principal estocada na escola parnasiana está decerto no uso do verso livre, defendido tanto no “Prefácio interessantíssimo”, quanto em *A escrava que não é Isaura* – “os ritmos preconcebidos, as rimas, folhas de parra e velocinos alvíssimos vieram posteriormente a pouco e pouco, prejudicando a objetivação expressiva das representações” (ANDRADE, M., 2009, p.236). Detenho-me um pouco sobre sua conceituação para o bem da continuidade de todo o trabalho.

O termo “verso livre”, se lido palavra a palavra, pode ser profundamente enganoso. Leva a crer que qualquer metro seja cabível e que qualquer ritmo seja igualmente eficaz no sentido da capacidade de expressão. Essa aparente facilitação pode, e tem levado, os poetas mais açodados ao pouco dispêndio de tempo no estudo dos metros tradicionais e a considerar o verso livre uma facilidade para o exercício poético – uma inteligência mais maliciosa poderia dizer que está presente na ideia de verso livre, embrionariamente, uma das ilusões do mundo moderno ou pós-moderno, qual seja, a de que todos podem fazer quaisquer dos ofícios e que não há maneira correta ou incorreta para tal, somente particularidades, envolvidas num falso contexto libertário que restringe as alternativas enquanto afirma que as torna ilimitadas. Não obstante, sendo decorrente da variedade dos metros existentes, nada mais enganoso do que considerar o verso livre uma negação da métrica poética – esta parece ser a crença mesmo de bons poetas modernos, como Oswald de Andrade, que dizia que a métrica sempre fora para ele uma couraça entorpecente (1976, p.76).

Um poema em verso livre guarda dificuldades distintas em relação ao poema metrificado. Se dispensa a base rítmica prévia e compartilhada, exige do poeta que encontre seu pulso próprio, ou metro particular, que resulta numa unidade mais ou menos regular e convincente para o leitor que o lê, ecoado na estrutura poética. Nos bons poemas e poetas, encontrar este pulso é encontrar o ritmo pessoal do espírito do poeta, que não deixa de ser expressão de uma individualidade profunda e dialógico em relação ao ritmo de seu entorno. Por esta leitura, podemos tomar poemas sem metros pré-determinados como a representação do pulso de um esteta e de seu tempo – no sentido de como o poeta concebe seu tempo –, sendo, por isso, um índice caro a este trabalho e cujas facilidades e dificuldades encontradas pelos escritores para exercê-lo serão perseguidas ao máximo nas leituras.

É muito mais significativo do que parece, por exemplo, que Mário de Andrade tenha defendido, na parte final de sua obra, o uso de redondilhas para amenizar o excesso de subjetivação (LAFETÁ, 1986, p.40), e que sua poesia tome o rumo de formas mais regulares. Também é mais decisivo do que poderia parecer que Oswald tenha predileção por poemas concentrados e que ora apresentem versos brevíssimos, como uma estocada lírica. Como acréscimo desconcertante, por esta interpretação, o verso livre torna-se uma espécie de projeção da pulsação de vida do poeta sobre a pulsação de vida do leitor, quase um embate de ritmos. Não raras vezes permaneci, por semanas, subjugado pelos pulsos de Drummond ou de Guimarães Rosa, até conseguir me livrar deles.

Em “Inspiração”, a abertura em decassílabo heroico e o desfecho em alexandrino impecável não estabelecem a norma a ser seguida pelo restante dos versos, cujos metros variam muito e talvez nem possam ser contados a partir da métrica tradicional, haja vista as reticências internas – voltarei às pontuações adiante – e a maneira como as expressões pululam relativamente espontâneas ao final da linha, como se as impressões duradouras da cidade se desvanecessem em relances e rápidas impressões do olhar poético. Se não exagero na imagem, o eu lírico organiza em geometria tridimensional e irregular, por meio dos *staccatos* e das pontuações, estas conferindo certa natureza gráfica ao poema, uma figura disforme, mas que se organiza pelo topo e pela base em metros tradicionais do fazer poético.

Na consideração de Verhaeren e *Les Villes Tentaculaires* (1895), influência direta à escritura de *Pauliceia desvairada*, e do ensaio “Sinais de pontuação”, de Theodor Adorno, podemos avançar um pouco mais nessas primeiras impressões. Eis as duas primeiras estrofes do primeiro poema do livro do poeta belga:

La Plaine¹⁵

La plaine est morne et ses chaumes et granges
Et ses fermes dont les pignons sont vermoulus,
La plaine est morne et lasse e ne se défends plus,
La plaine est morne et morte e la ville la mange.

Depuis des jours lointains elle s'en est allée,
Toute pauvre, sous les loques de ses moissons,
Au long de ses talus sans feuillaison,
Vers les passés dont bâtit le mausolée. [...] (1895, p.7)

¹⁵ “A Planície”: A planície é morna e seus restos e celeiros / E fazendas de engrenagens podres, / A planície é morna e lassa e entregue, / A planície é morna e morta e a vila a come.// Desde há dias perdidos ela se foi, / Toda pobre, sob os trapos das colheitas, / Ao longo de declives desfolhados, / Ao passado onde fez seu mausoléu. [tradução minha, sem manter o esquema de rimas do poema]

Mesmo que se desconheça o idioma francês, e com isso se passe ao largo da estrutura menos heterodoxa, que a despeito dos versos livres e brancos traz bem firmadas as rimas em esquema ABBA CDDC (...) – no restante do livro, a estrutura de rimas e metros é bastante variada. Mesmo que também se tergiverse em relação à temática geral deste primeiro poema, que é a desolação do campo em vez do elogio da cidade, como se dá em “Inspiração” – embora se possa perceber as duas temáticas como análogas, creio que a possibilidade de cantar o campo mortificado advenha mais facilmente de uma cidade sólida, enquanto uma cidade que esteja tomando corpo cante preferencialmente a si mesma. Dificilmente não se observará a diferença, a princípio, visual entre os dois poemas, que se dá a partir da maneira distinta com que os dois escritores usam os sinais de pontuação. (No restante do livro, a pontuação nos poemas de Verhaeren não é tão comum como neste parco excerto, mas em nenhum poema se compara ao arlequinal arranjo de exclamações e reticências de Mário de Andrade em seu poema abre-alas.)

Qualquer interessado em produção escrita sabe que os sinais de pontuação não são meramente convenções sintáticas. Nas mãos de artífices da palavra, profissionais ou não, são formas de se controlar o ritmo do texto e sem grande esforço podem ser os instrumentos com os quais esses artífices imprimem ritmos e melodias particulares à musicalidade natural da língua. Sob a égide do verso livre, e mais distante das convenções de pontuação ditadas pela gramática cotidiana, os sinais de pontuação ganham ainda mais destaque na representação do pulso do poeta e do tempo de seu entorno.

No ensaio supracitado, “Sinais de pontuação”, Adorno já observa essa semelhança entre os sinais de pontuação e a música, tecendo outras considerações preciosas ao nosso argumento, como a que se segue:

Quanto menos os sinais de pontuação, tomados isoladamente, estão carregados de sentido ou expressão, quanto mais eles se tornam, na linguagem, o polo oposto aos nomes, tanto mais decisivamente cada um deles conquista seu *status* fisiognômico, sua expressão própria, que é certamente inseparável da função sintática. (ADORNO, 2003, p.141)

A observação do filósofo, profundo entendedor dos mecanismos ideológicos e de como esses mecanismos assumem formas específicas na linguagem, nas linguagens, pode ser parafraseada razoavelmente do seguinte modo: quanto mais o escritor precisa marcar com a pontuação a eloquência daquilo que gostaria de representar, menos a pontuação conquista “sua expressão própria”, sua fisionomia, marcando a cadência e a intensidade da língua, e acrescento – o que se pode inferir da continuidade do ensaio, como veremos –, menos a

matéria poética subsidia a modulação na linguagem, que é compensada pelos sinais de pontuação.

Dizendo ainda de outro modo e especificamente quanto a alguns poemas de Mário de Andrade: os excessos de exclamações e reticências possivelmente apontam para um processo social incompleto em relação àquilo que busca representar, mesmo que intenso e crescente, e para o deslumbramento provinciano de um eu lírico ao representar essas novidades. Estes “excessos compensatórios” também podem ser sentidos na escolha vocabular, por exemplo, na citação da marca de perfume feminino ou na cena do restaurante em que Oswald lançara o modernismo paulista um ano antes – simbolicamente, uma bofetada lírica no centro da cidade de São Paulo. A ubiquidade de elementos modernos compensa sua escassez no plano material e acusam certo deslumbramento na composição do eu lírico.

Infelizmente não desenvolvido pelo crítico, observação semelhante já havia sido feita por Lafetá em seu inexorável ensaio crítico sobre a poesia final de Mário de Andrade, *Figuração da intimidade*:

Aí está a fonte de outra discrepância que atinge a forma dos poemas: algo do artificialismo da Pauliceia vem com certeza do fato de que a poética importada não correspondia à realidade local, muito mais limitada e provinciana do que Paris, seu ponto de origem. (1986, p.20)

Que fosse possível que as exclamações derivassem das leituras de Mário do Expressionismo alemão – embora só muito dificilmente poderíamos classificar “Inspiração” como um poema expressionista –, elas parecem “introduzir, de fora, uma ênfase que a própria coisa não é capaz de exercer” (ADORNO, op. cit., p.143). As reticências, por sua vez, que poderiam advir da tendência impressionista a expandir os limites de sentido de uma frase ou mesmo sua acepção comercializada de “atmosfera” (Ibidem, p.145), indicam ar de estupefação, de comoção exagerada, de “uma preocupação de modernismo que, tantas vezes, parece mais um preciosismo de roupas novas” (LINS, 1967, p.54), de embriaguez ilimitada diante da matéria poética: “Bofetadas líricas no Trianon... Algodão!...” O poeta obteve êxito ao transportar este estado inebriado ao leitor e, por isso, construir um bem-sucedido, nos termos do poema, objeto estético?

Minha hipótese, que começo a desenvolver aqui, é de que esses reforços de tinta, que algumas vezes surgem na roupagem dos sinais de pontuação, mas que podem aparecer também no vocabulário, na sintaxe etc., empenam o objeto estético pela obrigação exógena de utilização dos caracteres de vanguarda e de modernidade para representar uma cidade em

transição, que está “aquém” da representação pretendida e que se coloca “antes” do tempo cantado pela estética importada. Em contrapartida, quando este impulso arrefece, e Mário de Andrade permite que o processo social decante em suas contradições constituintes e não programaticamente na forma literária – não acompanho as divisões propostas por Lafetá, como se percebe, mas penso por meio de tentativas mais ou menos mediadas pelo poeta para dar forma estética a seu tempo e lugar –, temos belos e representativos poemas de uma cidade onde coexistem o resistente mundo do sertão brasileiro e todas as novidades que a maior quantidade de dinheiro do Brasil poderia comprar, como entrevemos no célebre alexandrino “Galicismo a berrar nos desertos da América”.

Em suma, “Inspiração” surge aqui como um objeto estético à mercê de variadas forças que o atraem para lados diversos. A força da novidade estética, primeiramente, que contorce o poema na exacerbação dos sinais de pontuação e das opções vocabulares, mas que acaba conotando deslumbramento e inexistência de tal estado de modernidade no processo social. Em segundo lugar, a força do apelo da matéria poética a ser cantada, que aqui surge em quantidade nos elementos naturais e na figura do arlequim, cuja leitura será desenvolvida adiante, mas que está, neste caso, acrisolada pelo império do novo. Em outros poemas do livro, novas forças surgirão tensionando a forma poética, como as noções de “brasilidade” ou um imperativo de confrontar-se com as escolas literárias vigentes, por exemplo, e o poema acaba se tornando um mediador possível e angustiado de tantas diretrizes. Não creio que os poemas se tornem tão somente pretextos para a empresa modernista, mas que seu coeficiente empreendedor estremeça o suficiente a realização do exercício literário.

O que é necessário marcar, antes de seguir com as análises, é que este estado tensivo e esforçadamente mediado predomina em *Pauliceia desvairada*, não lhe é residual, como gostaria que fosse quem classifica Mário de Andrade como grande sintetizador da modernidade paulista, ou, ainda mais ingenuamente, brasileira. Lê-lo como tal é ser anacrônico quanto à cidade e insensível quanto às arestas de sua forma poética, extremamente significativas. Proponho, em contrapartida, que leiamos materialmente essas distorções e busquemos no arrefecimento de tudo que é programático o princípio estrutural da poética de Mário.

2.2 “O Rebanho”

Analisemos um segundo poema, também de *Pauliceia desvairada*, a fim de dar continuidade à reflexão:

O Rebanho

Oh! minhas alucinações!
Vi os deputados, chapéus altos,
Sob o pálio vespéral, feito de mangas-rosas,
Saírem de mãos dadas do Congresso...
Como um possesso num acesso em meus aplausos
Aos salvadores do meu estado amado!...

Desciam, inteligentes, de mãos dadas,
Entre o trepidar dos táxis vascolejantes,
A rua Marechal Deodoro...
Oh! minhas alucinações!
Como um possesso num acesso em meus aplausos
Aos heróis do meu estado amado!...

E as esperanças de ver tudo salvo!
Duas mil reformas, três projetos...
Emigram os futuros noturnos...
E verde, verde, verde!...
Oh! minhas alucinações!
Mas os deputados chapéus altos,
Mudavam-se pouco a pouco em cabras!
Crescem-lhes os cornos, descem-lhe barbinhas...
E vi os chapéus altos do meu estado amado,
Com os triângulos de madeira no pescoço,
Nos verdes esperanças, sob as franjas de ouro da tarde,
Se punham a pastar
Rente do Palácio do senhor presidente...
Oh! minhas alucinações!

Cá estão novamente as exclamações e reticências, mas há de se concordar que em intensidade bem mais amena em relação ao poema analisado anteriormente. Também me parece pouco polêmico afirmar que, embora “Inspiração” tenha talvez um charme de vanguarda e a composição perfeita para ensiná-la em livros didáticos, “O Rebanho” combina suficientemente elementos de ousadia formal e familiaridades mais vastas e profundas em relação ao que já reconstruímos da história paulista e também ao que normalmente associamos à sociedade brasileira.

Primeiramente, o caráter repetitivo – sutil mas existente também no primeiro poema –, que reúne as temporalmente inacabáveis estruturas de mando brasileiras e a sensação

peculiar de eterno retorno pertinente ao mundo moderno. “Oh! minhas alucinações!”, os deputados de chapéus altos e os possessos repetem-se numa espécie de ciclo, de círculo, de ciranda, de ramerrão.

Não afasto também a influência musical nesta espécie de refrão – na continuidade da obra do poeta, as semelhanças entre o refrão da música e as repetições poéticas se tornam mais evidentes. Musicalmente, o refrão tem o papel de refrear o desenvolvimento da letra ou da música e reunir novamente o coro. É instigante como um correlato dessa manifestação apareça na poesia moderna brasileira de maneira tão destacada, como em “No meio do caminho”, de Carlos Drummond de Andrade, ilustrativamente (1998, p.196). É possível que haja uma estetização da orientação conciliatória na ubiquidade da repetição ou do refrão na forma poética, abstração que somente indico, por ora, mas à qual retornarei em trabalhos futuros.

O exercício opaco da política, infelizmente, é também dos fatores de fácil reconhecimento ao leitor. Os deputados representados com ironia como “heróis” e “inteligentes” findam o poema como cabras a pastar no jardim do senhor presidente (modo como se referiam ao governador da província na época), imagem oportuna dos acordos interesseiros e do comportamento à feição de rebanho de muitos dos nossos políticos. São representados também como homens com triângulos de madeira ao pescoço – ambigualmente, objeto indicativo de obra ou como é conhecido o “embrião de São Paulo”, formado pelas ruas XV de Novembro, São Bento e Direita –, de “duas mil reformas, três projetos”, versos precisos para os deputados que mais se interessam em mostrar trabalho do que se empenhar em elaborar melhorias e inovações, e encarnam concomitantemente o espírito ufanista das primeiras décadas no Brasil e certa impropriedade pueril para o exercício público – “verde, verde, verde!...”: esses dois sentidos são amparados pelo ambiente obreiro que a estrofe representa antes deste verso e pelas expressões “verdes esperanças” e “mangas-rosas” que surgem algures no poema.

Antes do cerne desta interpretação, vale nota que o vocabulário usado em “O Rebanho” é muito menos exótico e, digamos, mais “passadista” do que o mobilizado em “Inspiração” – “E desculpe-me por estar tão atrasado dos movimentos artísticos atuais. Sou passedista, confesso” (ANDRADE, M., op. cit., 60), Mário de Andrade provoca no “Prefácio Interessantíssimo”. Salvo, possivelmente, a menção a “pálio”, em vez de manto, cobrindo o céu da cidade num fim de tarde, o que se pode argumentar pela sempre bem-vinda precisão

poética, e alguma oscilação entre ênclises e próclises – que, se perseguida, vota pelo aspecto transitória da linguagem mobilizada por Mário de Andrade e aproxima-o, sim, e novamente, de Sinhô –, o restante da linguagem parece todo estar contido num registro médio da língua brasileira almejado pelos modernistas, havendo neologismos, como “vascolejantes”, e usos populares de regência, como “rente do Palácio”, e de conectivos, em “Mas os deputados chapéus altos”, em que “Mas” não mantém valor de oposição mas de prosseguimento de assunto, bem ao gosto da fala.

Seguindo o cotejo entre os poemas, parece pacífico classificarmos este segundo como um poema basicamente expressionista. A alucinação como signo majoritário, as distorções oriundas de uma paleta vespertina de cores, as metáforas oníricas e caricaturais com que se representam os deputados, a possessão vivida e confessada pelo eu lírico, o guiar-se pela expressão para a representação do real; tudo estaria consoante a como Gombrich (op. cit., p.563 e ss.) ou Argan (1992, p.227 e ss.) caracterizam esta vanguarda em suas obras de referência. Nesta esteira, os sinais de pontuação exercem uma função interessante, ao reproduzir na “tela” a forma como os sentimentos, as exasperações ou o medo do eu lírico distorcem sua visão sobre a matéria poética.

Se poderá objetar, com relativa razão, que o limite entre o uso programático de uma representação de vanguarda, como parece ser o caso de “Inspiração”, e um uso mais orgânico das técnicas vanguardistas, como em “O Rebanho”, é tênue demais para que seja possível demarcá-lo. Contudo, é importante que se diga que o objetivo aqui não seja traçar uma linha clara e divisória, mas desvelar tendências ou dominâncias. Mesmo que aproximemos “Inspiração” da estética cubista, a matéria poética representada neste poema está longe da velocidade e das múltiplas perspectivas que derivaram originalmente a estética de Picasso (comentada no capítulo precedente), quedando em algo mais da ordem impressionista, mas com as destacadas presenças de um decassílabo e de um alexandrino. Assim, se os sinais de pontuação consistem em mais do que pausas no ritmo das frases, em mais do que organizações das frases e versos, se consistem, de fato, em marcas do próprio ritmo de pulsação do poeta – livre das imposições de um metro designado – e, por meio destas, marcas do ritmo de pulsação de como este sente seu entorno; pode-se dizer que há certas tensões insolúveis entre a matéria e a fatura, entre aquilo que o poema representa e a maneira como ele se organiza, isso sem analisarmos o quanto de fato encontramos a São Paulo dos anos 20 ao fundo ou se encontramos a projeção de uma São Paulo posterior em seu estado utópico.

Em “O Rebanho” tem-se outro movimento. A matéria poética parece mais afinada à fatura, o que resulta em uma forma mais orgânica, de roupagem expressionista, e que versa sobre caracteres estruturantes do processo social paulistano em versão fantasmagórica ou de pesadelo. Ouso dizer que neste segundo poema a técnica de vanguarda vem a calhar para a representação das distorções do quadro político, ou seja, forma poética e forma social se afinam de maneira mais consoante, em que seja possível representar o mundo político paulistano como uma alucinação metamórfica em que homens de chapéus altos se transformem em cabras. Neste segundo quadro, portanto, as excessivas exclamações e reticências do primeiro poema estão pouco carregadas “de sentido ou expressão” e, por isso, adquirem sua “expressão própria”, nos termos de Adorno. Elas não funcionariam aqui como elementos compensatórios do caráter pouco vanguardista do processo social paulistano e, dispensadas desta sobrecarga, podem servir-nos de vestígios importantes para a medição do pulso do poeta e da cidade.

A quem conhece as principais obras da bibliografia sobre Mário de Andrade, é evidente que estou propondo trazer à superfície, à pele, os poemas antes relegados às entranhas ou criticados como parte não característica da pele poética do escritor. Pelo trabalho realizado até este ponto, tal se justificaria pelo fato de minha leitura não se orientar por uma busca das realizações de vanguardas na poética marioandradina – que tem objetivos e efeitos diversos –, mas pela procura dos traços que lhe seriam centrais durante as produções poéticas nos anos 20. Pelo trabalho a partir deste ponto, se tornará claro que visó também a certo arrefecimento do que há de política literária sobre o que há de literário, tentando encontrar, dentre os inúmeros desacertos formais da primeira poética do escritor, a figura valorosa de um escritor refletido.

2.3 “Noturno”

Noturno

Luzes do Cambuci pelas noites de crime...
 Calor!... E as nuvens baixas muito grossas,
 Feitas de corpos de mariposas,
 Rumorejando na epiderme das árvores...

Gingam os bondes como um fogo de artifício,
 Sapateando nos trilhos,
 Cuspindo um orifício na treva cor de cal...

Num perfume de heliotrópios e de poças
 Gira uma flor do mal... Veio do Turquestã;
 E traz olheiras que escurecem almas...
 Fundiu esterlinas entre as unhas roxas
 Nos oscilantes de Ribeirão Preto.

– Batat’ assat’ô furnn!...

Luzes do Cambuci pelas noites de crime!...
 Calor... E as nuvens baixas muito grossas,
 Feitas de corpos de mariposas,
 Rumorejando na epiderme das árvores...

Um mulato cor de ouro,
 Com cabeleira feita de alianças polidas...
 Violão. “Quando eu morrer...” Um cheiro pesado de baunilhas
 Oscila, tomba e rola no chão...
 Ondula no ar a nostalgia das Baías...

E os bondes passam como um fogo de artifício,
 Sapateando nos trilhos,
 Ferindo um orifício na treva cor de cal...

– Batat’ assat’ô furnn!...

Calor!... Os diabos andam no ar
 Corpos de nuas carregando...
 As lassitudes dos sempre imprevisos!
 E as almas acordando à mão dos enlaçados!
 Idílios sob os plátanos!
 E o ciúme universal às fanfarras gloriosas
 De saias cor-de-rosa e gravatas cor-de-rosa!

Balcões na cautela latejante, onde florem Iracemas
 Para os encontros dos guerreiros brancos... Brancos?
 E que os cães latam nos jardins!
 Ninguém, ninguém, ninguém sem importa!
 Todos embarcam na Alameda dos Beijos da Aventura!
 Mas eu... Estas minhas grades em girândolas de jasmins,
 Enquanto as travessas do Cambuci nos livres
 Da liberdade dos lábios entreabertos!...
 Arlequinal! Arlequinal!
 As nuvens baixas muito grossas,
 Feitas de corpos de mariposas,
 Rumorejando na epiderme das árvores...
 Mas sobre estas minhas grades em girândolas de jasmins,
 O estelário delira em carnagens de luz,
 E meu céu é todo um rojão de lágrimas!...

E os bondes riscam como um fogo de artifício,
 Sapateando nos trilhos,
 Jorrando um orifício na treva cor de cal...

– Batat’ assat’ô furnn!... (ANDRADE, M., op. cit., p.95-96)

Com o perdão da extensa transcrição do poema, “Noturno” é uma espécie de zênite da minha argumentação acerca da poética inicial de Mário de Andrade. Ele é normalmente tomado como coadjuvante de “Inspiração”, “O trovador” – que contém o célebre verso, em decassílabo heroico: “Sou um tupi tangendo um alaúde!” – “Os cortejos” e “Ode ao burguês” no conjunto do livro – exemplarmente, os três primeiros são analisados por Lafeté em “A representação do sujeito lírico na *Pauliceia desvairada*” (in 2004) –, mas gostaria de argumentar, em sentido diverso, pelo protagonismo de “Noturno”, justamente pela razão de dar forma crítico-literária ao processo de crescimento da metrópole, por flagrar o processo social paulistano em transição e por conseguir mediar com bastante maestria o caráter programático da vanguarda e a representação do entorno do poeta.

Obviamente, a definição de protagonistas e coadjuvantes pressupõe determinados tipos de leitura. Assim, aos que optarem por ler um Mário de Andrade essencialmente moderno, cegos para as incompatibilidades formais, os poemas citados acima surgirão como os pontos de chegada da leitura crítica, aos que procuram, entretanto, entender como o escritor dá forma a seu entorno, com todas as dificuldades que envolvem o ato literário – processos sociais de origem, formas estéticas primeiras, processo social do escritor, formas estéticas segundas, políticas literárias etc. –, “Noturno” ganha força pela habilidade com que consegue representar elementos de uma sociedade em transição por meio de uma forma que também está entre uma poética anterior e a que o próprio Mário defende em “Prefácio interessantíssimo”.

Na leitura que proponho, um primeiro acerto, conferindo materialidade ao poema, encontra-se logo nos versos inaugurais: “Luzes do Cambuci pelas noites de crime... / Calor!...”. O ambiente do poema não traz a abstração nacional, nem mesmo suas unidades menores como o estado ou a cidade. É pontual e concreto: o Cambuci, distrito do centro da cidade onde moravam muitos trabalhadores das fábricas da região, boa parte deles imigrantes. Também é no bairro que se localizava o presídio, inaugurado justamente em 1922 (Idem, 2012, p.152), ano de publicação da obra. Como nota intrigante, dez anos mais tarde a placa da delegacia de Cambuci seria carregada pelas ruas na Revolução de 1932 pelas acusações de que ali se realizavam torturas contra inimigos políticos do governo federal (SCOREL, 2011).

Em que pese a possibilidade de soar arbitrário sem um extensa argumentação a respeito, amparo minha impressão de acerto na observação de que também os três principais

líricos da década seguinte buscarão concreções análogas em suas poéticas: a Vila Isabel de Noel Rosa, a Itaboraí de Carlos Drummond de Andrade e a Recife de Manuel Bandeira. Distante da diretriz da temática nacional, e no quanto essa unidade parece ser necessariamente imaginada, conforme Anderson (2008), “Noturno” ganha vida e matizes que deprimem sobre certa sensação de verdade e de concreção que o poema evoca, uma sensação de que se trata de vida cotidiana e real ali representada. Também se instaura, com muito sucesso, um ambiente de calor, de abafamento, das “nuvens baixas muito grossas / Feitas de corpos de mariposa”. Abafamento que talvez seja a motivação mais imediata de um eu lírico insone e que descreve ao leitor as ruas movimentadas do bairro.

Convém propor de novo uma hipótese interpretativa sobre a temática do poema, no desejo de ancorar as análises mais minuciosas que se seguirão. Dado o local representado, um bairro de trabalhadores, e outras marcas que serão trazidas ao longo da leitura, o tempo do poema parece ser o começo da noite, quando os bondes trazem de volta os trabalhadores fabris, e talvez moradores de outros distritos, para uma espécie de festividade que se organiza, com amores, idílios e lúdicas pirotecnias. No seio de algumas metáforas, contudo, lemos impregnado um segundo momento, também noturno, mas antes do raiar do dia, quando o barulho dos bondes começa a marcar o silêncio – recordo-me, por analogia, da descrição poética do narrador de *Os ratos* (1935), de Dyonélio Machado – e os trabalhadores deixam suas casas rumo a mais uma jornada de trabalho. Eis o que me parece uma de suas maiores forças: deparamo-nos em primeiro plano com um plano eufórico, de festas, violeiros, fogos e afins, ao passo que em segundo plano se constrói outro panorama, disfórico desta vez, de trabalho, impossibilidades de prazer e o eu lírico, como veremos.

A viabilidade plena dessas duas leituras, a festa à frente e a fábrica ao fundo, decorrente do teor das metáforas utilizadas pelo poeta, depõem menos a respeito da suposta intenção de realização de um artefato dúbio, do que da proximidade de dois campos semânticos distintos (mundo fabril e festas populares) na representação daquele espaço que materialmente reúne os dois mundos. Como última observação prévia, embora se possa conceber que o eu lírico se comporte como um *flâneur* baudelaireano perscrutando a cidade, sua posição aqui é claramente estática, olhando tudo das “grades em girândolas de jasmim”, o que confere uma complexidade sutil mas decisiva ao poema, como procurarei explicitar adiante, e se pode verificar noutros poemas.

Mário de Andrade como um *flâneur* é dos chavões mais repetidos que acompanha os estudos sobre o escritor. Uma leitura atenta dos poemas revela, porém, que normalmente sua condição é de testemunha, de separação, e quase nunca de juntar-se à multidão de passantes, para citar dois textos seminais da modernidade, “O homem da multidão”, de Edgar Allan Poe, e “A uma passante”, de Baudelaire. De forma um tanto intrigante, a posição do eu lírico em “Noturno” está mais próxima à posição do narrador construído por E.T.A Hoffmann, que visita um primo, em *A janela de esquina de meu primo*, de 1822, novela que Benjamin aponta como uma importante origem da representação do isolamento do artista na sociedade burguesa moderna (2000, p.50). Por algum motivo, que tentarei investigar até o final da seção, o eu lírico do poema publicado em 1922 não toma parte da algaravia de gentes, não se interessa a ponto de perseguir um indivíduo, mas aparta-se dela: “Mas eu... Estas minhas grades em girândolas de jasmims,” tal como o primo doente da novela de Hoffmann, que observa em minúcia a feira de sua sacada.

Essa descrição mais objetiva da estrutura do poema não comenta algumas diástoles líricas responsáveis por suas belezas.

A primeira delas é a progressão da imagem¹⁶ do bonde, que traz desde sua aparição um propósito crítico – lançar os suburbanos à escuridão libertina da noite (o eu lírico recuará nesta possível interpretação moralista, como se verá) ou lançar os trabalhadores à escuridão de suas jornadas fabris, “a treva cor de cal”. A princípio, os bondes vêm gingando como fogos de artifício, sapateiam nos trilhos e cospem os trabalhadores para a festa ou para o trabalho. Na segunda vez simplesmente passam, ainda sapateando e ferem seus passageiros rumo ao destino. Ao fim, já apressados e abarrotados, riscam como um fogo de artifício, sapateiam nos trilhos e jorram operários para o turno de entretenimento ou da fábrica.

As imagens que se desenvolvem imediatamente após cada uma das aparições dos bondes também contam uma história particular. Na terceira estrofe, surgem os aromas do exótico mundo paulistano, combinando cheiros da cidade àqueles já naquela época importados pelo argentário escol paulistano (“veio do Turquestã”) – “plátanos”, também vegetação exógena, surgirão na penúltima estrofe. Interessantemente, a importação não é vista em seu caráter positivo, mas nas unhas roxas que precisaram produzir libras esterlinas no rico interior do estado. Na sexta estrofe, um “mulato cor de ouro”, figura destacadamente lúbrica,

¹⁶ A noção de “imagem poética” neste trabalho é derivada das proposições de PAZ (1982), p.119-139, consistindo em matéria poética e linguagem desenvolvendo-se dinâmica, mútua e reciprocamente.

então uma canção acompanhado de seu instrumento e a revés do mundo do trabalho – aliás, este “Violão” é dos poucos momentos do poema em que se percebe a proposta de construção das “harmonias poéticas” (ANDRADE M., op. cit., p.68), com o substantivo se prolongando feito nota musical na continuidade do verso. Um malandro sucinto, caricatural mas verossímil e de voz própria, instaurando uma das polifonias do poema, não a mais importante. Tampouco esta figura está representada acriticamente. Em seguida, o aroma de baunilhas, talvez oriundo dos heliotrópios, adensa-se rente ao chão, enquanto ondula no ar uma “nostalgia das Baías”, vocábulo preciso, significando as baías por onde vieram os negros ou a Bahia de onde veio o samba, em “B” maiúsculo.

O momento é oportuno para mobilizar em prol da leitura uma noção esboçada por Bakhtin para o estudo da prosa de Dostoiévski e que terá repercussões relevantes na continuidade do trabalho. Trata-se da identificação por parte do teórico russo de que, em toda parte,

é o cruzamento, a consonância ou a dissonância de réplicas do diálogo aberto com as réplicas do diálogo interior dos heróis. Em toda parte um determinado conjunto de ideias, pensamentos e palavras passa por várias vozes imiscíveis, soando em cada uma de modo diferente (BAKHTIN, 2008, p.308),

conceituando, assim, a polifonia. Creio que possamos, com muito ganho, aproximar essa percepção do que acontece no poema, sobretudo se pensarmos na forma como o romance influencia os outros gêneros a partir do século XVIII e como sua emergência está ligada à ascensão da classe burguesa e de certo tratamento menos distanciado das representações simbólicas (idem, 1975, p.397 e ss.); condições intensamente relacionadas, como vimos no primeiro capítulo, às da metrópole paulistana do começo do século XX.

Tal como o narrador vislumbrado por Bakhtin, o eu lírico de “Noturno” constrói uma teia interessante de vozes, imiscíveis porque se constituem autonomamente, mesmo que a partir das relações que estabelecem umas com as outras.

As primeiras vozes são daqueles a bordo dos bondes e das quais talvez possamos ouvir somente lascas, à moda de um discurso indireto livre, em “como um fogo de artifício” ou “ninguém, ninguém, ninguém se importa!”, por exemplo – é notável que estas vozes não sejam tão imiscíveis assim e venham entremeadas à voz do eu lírico, observação que ganhará vulto em outros momentos deste trabalho. São as vozes dos condenados, diminutas e que não

ocupam a parte central do poema, esvaziando-o da possibilidade de tornar-se um poema-panfleto ou poema-denúncia, mas que aparecem associadas à voz do eu do poema.

A segunda voz, em diálogo mais próximo com a primeira, é a do mulato e seus afins, os empreendedores da noite. Além do violonista, que tem suposta voz autônoma no poema, temos as Iracemas que florem para encontrar mestiços e promover o tempo dos “lábios entreabertos”. Esta, de certa forma, representa a arte espontânea e as práticas populares defendidas pelo modernismo. Há um quê de romântico em sua representação exuberante e envolvida na esfera do prazer.

Axial ao poema, uma terceira voz, a do vendedor de batatas, marca a cadência e divide toda a forma poética em três momentos – além de permitir que a leitura do poema prossiga para além de seu final, gerando certa latência para depois dos versos: “– Batat’ assat’ô furnn!...”, que termina e inicia cada novo ciclo.

As particularidades dessa terceira voz requerem um pouco mais de cuidado, e comentário. Em primeiro lugar, por ser a de um imigrante, possivelmente italiano. Figura social que protagonizará a obra contista do autor ao longo dos anos 20, reunida e expandida em *Os contos de Belazarte*, trata-se de força motriz nada desprezível para a ascensão da metrópole paulistana. Mais do que isso, consiste numa espécie de figura típica do subúrbio da cidade, identificando um dos recortes recorrentes feitos pelo escritor no tecido do processo social. Em segundo, por estar representada linguisticamente deste modo, numa tentativa de dar a representação fonética mais próxima possível ao som do bordão da venda de batatas-doces.

Em “A literatura e a formação do homem” (2002, p.77-92), Candido comenta como esse tipo de representação aumenta a distância entre a voz do eu e a voz do outro, embora demonstre talvez a simpatia de uma tentativa de representação fidedigna. Aqui a postulação da distância é explícita, como veremos na quarta voz, em seguida, e a simpatia também, como patente pela importância que o bordão assume na estrutura formal e a grande quantidade de imigrantes, e da representação de seu dialeto desta maneira, que encontramos na literatura de Mário nos anos 20. Por fim, salvo melhor leitura, é a voz do vendedor e a passagem do bonde que, juntas, fazem a contagem do tempo do poema, em contracanto, o que é rico de significações. Ela pode demarcar diferentes momentos de uma mesma noite, num crescendo da intensidade da matéria poética. Ela pode distinguir três noites consecutivas, e representar a sensação de repetição e ligeira mudança análoga à modorrenta rotina das fábricas, ao eterno

retorno. Ela é uma voz externa que provoca o recomeço do canto para o eu lírico, um chamado à realidade comercial em meio à fabulação e aos sentidos, a urgência intermitente da realidade, o princípio de morte encharcando o princípio de vida. Por essa leitura, podemos concebê-la como uma representação concreta do ritmo de expansão da cidade – comércio, fábrica, imigrantes, alimento, dinheiro e forno (como metáfora de crescimento) – entremeada aos cheiros, violões, amores e reflexões, que a refreiam. Em construção muito particular, aqui é o refrão que puxa para diante e não o contrário, embora o diante seja quase o mesmo do tempo anterior, pela repetitiva progressão que amarra a todos.

A quarta e última voz é a do próprio eu lírico. Nas oito estrofes iniciais, basicamente descrevendo a cidade, com fortes impressões sobre as personagens presentes e sobre a atmosfera da cena, como, por exemplo, “Calor!... Os diabos andam no ar / Corpos de nuas carregando...” – além do contracanto do vendedor de batatas. Na nona estrofe, contudo, em que até a forma poética se distende numa estrofe significativamente maior, esta voz se inflama e exprime sua particularidade diante do todo. Ante os “corpos de nuas”, as lassitudes, os enlaçamentos, os encontros, o eu lírico permanece sozinho. “Todos embarcam na Alameda dos Beijos da Aventura! / Mas eu...”, como uma espécie de declaração do apartamento daquela testemunha, que assiste a todos sem se envolver, mais *voyeur* que *flâneur*, certamente. Esta oposição também está representada na imagem das “girândolas de jasmims” presas às grades em relação, fogo restrito e concêntrico simbolizando o poeta na sacada, versus os bondes como fogos de artifício, também presos a uma linha circular de trilhos, mais ampla, que despejam operários e farristas nas ruas, sob o cheiro de baunilha dos heliotrópios – o acorde final: “E meu céu é todo um rojão de lágrimas!...”. O eu lírico se mantém apartado do que presencia, não está no meio da multidão, o que estabelece uma inevitável tensão entre o desenvolvimento representado e a perspectiva que representa. Tampouco se constitui a partir do prazer da busca que caracteristicamente pertence ao *flâneur* (BENJAMIN, 2000, p.6), mas sob o signo de oposição, da distância, até mesmo da culpa, o que é cheio de significação para a análise que aqui se desenvolve.

A respeito disso, Anatol Rosenfeld, em seu “Mário e o cabotinismo”, em que investiga as manifestações do eu de Mário de Andrade em sua obra, com destaque para os contos, traz uma observação valiosa:

Infiltra-se então, devido a certos exageros, um momento de pose e artifício que nega a sinceridade e faz duvidar da própria sinceridade da sinceridade. Torná-la, de resto, em princípio importante de um movimento já é sintoma

de sua perda; perda da unidade e simplicidade em épocas de transição entre a tradição e a renovação, quando o indivíduo, desenvolvendo a plenitude de sua subjetividade (e, no caso, também a consciência da sua peculiaridade nacional), passa a sentir-se separado do espírito coletivo dominante que, ainda assim, o determina em larga medida. Dessa duplicidade decorrem tensões agudas (2013, p.189).

No desenvolvimento do poema, o ápice dessas tensões é desfeito pelo verso que irrompe “Arlequinal! Arlequinal!”, como um brado do eu lírico sobre a mistura e sobre a possibilidade de se misturar àquele mundo. Figura oriunda da *commedia dell’arte*, o arlequim normalmente é lido em *Pauliceia desvairada* como chave interpretativa do caráter heteróclito da cidade, em seus “Trajes de losangos”, como no poema “Inspiração”. Também é referido como uma personificação do eu lírico, que perscruta a cidade por uma perspectiva popular – as raízes da *commedia* remontam ao teatro popular italiano – e que, embora pareça desvairado (“Leitor: / Está fundado o Desvairismo.”, expressão que abre o “Prefácio interessantíssimo” in ANDRADE, M., op. cit., p.59), sustenta uma visão particularmente lúcida de tudo – perspectiva representada na célebre narrativa em que o único que pode ver o rei nu é o bobo ou nas artimanhas do príncipe dinamarquês ciente do crime de seu tio, em *Hamlet*. Em suma, as leituras normalmente tomam a figura em *Pauliceia desvairada* e *Losango Caqui*, principalmente, como síntese da cidade, do eu lírico e/ou de uma visão não conspurcada da intensa modernidade que se apresente.

Gostaria, contudo, de reforçar, não a sintonia, mas o caráter marginal da figura do arlequim, seu não pertencimento ao que o cerca. Neste poema, “arlequinal” surge como uma espécie de lembrança carnavalesca de síntese possível mas disparatada, muito bem representada pelo poeta no ritmo e na tensão crescente do poema. Ou seja, no momento em que o crescimento da cidade desvela o quadro de luzes e perfumes da periferia e o eu lírico reconhece sua posição de figura imiscível a tudo aquilo, recorda-se (“Arlequinal! Arlequinal!”) do múltiplo, da sandice, do alcance possível da arte, da ingenuidade, do riso num grito louco que pressente o paradoxo moderno, e o poema pode seguir seu curso por uma melancolia temperada e consistente.

A defesa aqui, portanto, ao menos no que tange a este poema, mas estendido menos explicitamente às outras aparições da figura no livro, é que o arlequim configure-se como ponto de fuga, no sentido de a partir de si se organizar a forma estética, e como ponto de fuga às impossibilidades conciliatórias reconhecidas pelo eu lírico para a expansão sentida na matéria poética e para sua relação como maestro em busca de harmonizar a estética que o precede e a matéria arranjada, não harmonizáveis. Por suposto, entender o arlequim como

materialização do contraditório, do imiscível, do impasse, da transição – e não como figura da síntese – requer que nos afastemos do culto ao Mário de Andrade esteta e entendamos as dificuldades que o escritor enfrentava e as saídas que postulou, o que vou procurar aprofundar nas próximas análises.

A figura do arlequim também evoca, indiretamente, as possibilidades de instâncias mediadoras no quadro tensivo da forma poética. À luz das análises a respeito da poética de Oswald de Andrade, que serão ensejadas a seguir, cujas mediações são mínimas realçando-se as concreções da matéria poética e as relações estabelecidas interiormente a essa matéria, as escolhas feitas por Mário de Andrade para a construção do eu lírico chamam a atenção. Raramente ao longo dos livros em foco neste trabalho – o próximo poema analisado será uma exceção –, o poeta opta por um eu lírico que se exima do seu papel de mediar forma estética e matéria poética aos olhos do leitor. Agradecendo às musas, como em “Inspiração”, em estado alucinatório, como em “O Rebanho”, ou acuado pela exuberância, como em “Noturno”, é quase imprescindível perguntarmos pela constituição do eu lírico a fim de entender como os poemas se organizam – operação que seria aparentemente dispensável em Oswald.

Frisar tal peculiaridade pode nos levar por vários caminhos. Talvez pensar no caráter pedagógico, orgânico e gregário do intelectual Mário de Andrade, que não se esquivava da responsabilidade de fazer a síntese, mediante sua própria formação, para que o leitor compreenda a modernidade e as proposições de vanguarda – Ivone Rabello observará tendência semelhante na leitura do Mário contista (1999, p. 27). Também seria possível explicitar o abarrotamento de intenções que povoam a poética do escritor e, por hipótese resultariam no caráter polimórfico de sua obra (LAFETÁ, 1986, p.11-12). Ou ainda cotejar com a saída oswaldiana, possivelmente mais longeva do ponto de vista de síntese moderna, mas aderente à mediação despersonalizada e objetual, como veremos, presenteando Mário de Andrade com dificuldades extras na arquitetura de sua forma poética.

Por mais que haja diferenças notáveis entre eu lírico e narrador, mesmo que a modernidade tenda, de diversos modos, a rarefazê-las, os leitores de *Macunaíma* também saberão observar as vicissitudes na construção do narrador daquela rapsódia e aproximar sua constituição destas reflexões. Narrador e eu lírico podem ser tomados, basicamente, como instâncias mediadoras formais entre a matéria literária e o leitor. Dito isso, realço que os esforços para mediar matéria e estética, que argumento serem centrais para o entendimento da poética de Mário de Andrade, também estão presentes em sua narrativa mais célebre. No livro

de 1928, o escritor enreda lendas, estéticas de vanguarda, linguagem popular, histórias, criações, tradições, paródias e modernidades por meio de um narrador que não se apresenta explicitamente até a última página, quando descobriremos tratar-se de um violeiro, que ouviu as histórias de um papagaio, que ouviu, por sua vez, de Macunaíma, antes de este ir para o céu.

O esforço etnológico das várias enumerações, a “Carta pras Icamiabas”, algum material autobiográfico estetizado, dentre outras características, apontam para um narrador que se comporte como uma espécie alterego do escritor. Essa seria a sinuosa instância mediadora por trás da narrativa – sem mencionarmos o fato de que alguns eventos não presenciados por Macunaíma, origem do relato segundo a história, indicam que o processo possa simular o caráter anônimo e inventivo das lendas e da tradição popular. Nota-se, portanto, tratar-se de mediação extremamente complexa, senão contraditória, e que havia, com efeito, grandes dificuldades para o equilíbrio do que se almejava expressar. (Sintetizo aqui o argumento que levarei a cabo no “Intervalo” adiante por ser pertinente a leitura que está sendo realizada).

Como fecho, e em retorno ao argumento pela representatividade de “Noturno”, na investigação do princípio estrutural da primeira poética de Mário de Andrade, repare-se como os sinais de pontuação, antes contestados na construção de “Inspiração” e comentados em “O Rebanho”, surgem agora sob os cuidados minuciosos do poeta. Um exemplo disso se dá da primeira para à quinta estrofe, o ciclo inicial do poema, em que temos dois pares praticamente idênticos de versos. O que os diferencia é justamente a pontuação. Na abertura do poema, o ponto de exclamação realça as noites de crime, seguido de reticências. No verso abaixo, o calor se estende pelas reticências somente espalhando-se e compondo a ambiência do poema. Quatro estrofes adiante, as combinações se invertem e o crime aparece espargido sobre a tela, ao passo que o calor se intensifica no verso seguinte. Esses detalhes sugerem um panorama de extremo detalhamento e que se reflete pelo restante do poema, não em caráter programático, mas na figura de um regente que grifa ou alonga algumas passagens de sua sinfonia, citando “As enfibraturas do Ipiranga”, o oratório profano que encerra a *Pauliceia*, para @s deixarmos.

2.4 “XIII”

O poema abordado nesta seção foi publicado no livro *Losango Cáqui ou afetos militares de mistura com os porquês de eu saber alemão*, publicado em 1926, mas escrito por Mário de Andrade entre 1922 e 1924, a partir das memórias de quando o poeta realizava exercícios militares como reservista do exército, em 1916, por isso o “cáqui”, cor utilizada nas fardas (ANDRADE, M., 2012, p.35), do título. Como se não bastasse a multiplicidade de tempos da cidade se desenvolvendo, também os múltiplos tempos da memória do poeta e da maturação para que se publique em livro, como se pode observar. O “losango” advém do recorte não da farda, mas de outra roupa, a de arlequim, dando ao conjunto um ar de composição de retalhos, reforçando a caracterização de eu lírico dividido ou de cidade dividida, já comentada anteriormente. A continuidade do título, no entanto, ao passo que também instaura o signo da mistura, no “ou”, mobilizando as esferas do afeto, da guerra e do intelecto, busca circunscrever a matéria do livro no campo das “anotações líricas de momentos de vida e movimentos subscientes aonde vai com gosto o meu sentimento possivelmente pau-brasil e romântico” (Idem, 1993, p.121), como diz o próprio poeta no prefácio da obra.

Disso decorre a importância da análise que se segue. Quer por uma ambição representativa mais localizada, quer pelo arrefecimento de uma vanguarda programática e novidadeira, os poemas de *Losango Cáqui* parecem muito menos “avançados”, quanto ao uso das técnicas de vanguarda, do que os de *Pauliceia desvairada*. Dizendo de maneira mais precisa: traços estéticos importantes que afrontavam mais diretamente o leitor de então – transgressões sintáticas, harmonias poéticas, destacados sinais de pontuação etc. – são muito mais raros neste segundo livro dos anos 20 de Mário de Andrade, cedendo espaço para outras transformações na forma poética – como o verso livre, a temática cotidiana, a utilização do registro coloquial e até mesmo algum deslocamento espacial dos versos na folha.

Embora a crítica já tenha apontado esse recuo, esvaziando o caráter de originalidade do parágrafo precedente, explica-o normalmente por meio das noções de heroísmo, de sacrifício, de combate (BOSI, 1972; LAFETÁ, 2000; CANDIDO, 1984, Sodré chega a afirmar que é essa combatividade que caracteriza o modernismo e que após 1930 se iniciaria o pós-modernismo (1976, p.525)) e acaba por reproduzir a impressão de alguns traços presentes nos ensaios dos modernistas sobre si mesmos, como nos célebres “Prefácio interessantíssimo”

e “O movimento modernista”, de Mário de Andrade; o que é geralmente pouco autônomo e confiável, da perspectiva crítica. Um exemplo bastante explícito dessa postura em que se lança mão de algo proposto criticamente pelo poeta para argumentar pela poesia desse mesmo poeta está no seguinte trecho de um ensaio de Lafetá:

O “direito permanente à pesquisa estética”, posição vanguardista assumida com todos os riscos muito consciente, trouxe pelo menos uma consequência importante: da *Pauliceia desvairada* a *Café*, a linguagem de seus poemas reflete a mesma inquietação básica e a mesma desconfiança radical que caracterizam grande parte da melhor literatura produzida neste século. (1986, p.4)

De maneira material, parece razoável defender que, no caso de um escritor como Mário, atento à cultura popular, às possibilidades de erigir tradição e às ações estético-políticas – como o apresenta Sérgio Miceli, em artigo já visitado neste trabalho, e como comprovam muitas de suas atividades comentadas neste espaço –, o movimento seja mais da ordem de impossibilidade de conjugar diretrizes estéticas oriundas de um processo social mais adiantado do ponto de vista de maturação do modelo capitalista ao processo social da São Paulo dos anos 20, extremamente dinâmico e acelerado, mas que comportava estágios diferentes da evolução do capitalismo, que orquestrava diferentes tempos sociais num mesmo espaço-tempo objetivo.

Considerando desta forma, a sensibilidade de bom escritor de que Mário de Andrade certamente é dotado aponta-lhe continuamente as distâncias entre o “aparelho estético” importado pela elite paulista e a matéria poética que precisaria ser falada por esta nova estética – pressuponho aqui que, todos os poemas de *Losango Cáqui* tenham sido escritos entre 1922 e 1924, e que, pela forma como o poeta defende que a arte nasce das correções após o impulso primordial de inspiração (ANDRADE, M., op. cit., p.63), houve modificações até sua publicação em 1926. O poeta está impossibilitado por aquela mesma sensibilidade de abrir mão de qualquer um desses dois elementos em sua forma poética.

Na “cidadela conservadora” (expressão de Décio de Almeida Prado quanto ao teatro da época) da poesia nacional, dispensar aquela nova estética seria em última instância um ato político, bem como seria insensível a frações importantes da matéria poética, como a língua brasileira e a temática cotidiana – Rosenfeld, por exemplo, chama atenção para o caráter identitário da língua brasileira em Mário de Andrade (2013, p.186). Em contrapartida, fechar os olhos para o aspecto extremamente heteróclito do processo social paulistano seria negar a motivação própria do escritor moderno: a representação de si e de seu tempo pela literatura.

Em outras palavras, assumo uma posição cética quanto ao que expressa o próprio poeta, em seu “Prefácio interessantíssimo”,

Escrever arte moderna não significa jamais para mim representar a vida atual no que tem de exterior: automóveis, cinema, asfalto. Si estas palavras frequentam-me o livro não é porque pense com elas escrever moderno, mas porque sendo meu livro moderno, elas têm nele sua razão de ser. (Ibidem, p.74)¹⁷.

Não entendo que haja tamanha naturalidade na apropriação dos elementos de modernização, porque a cidade é intensamente multifacetada e essa modernização alcança somente uma parcela pequena da população. Mário estava biograficamente ciente disso. De igual maneira, aponto para as tensões inexoráveis entre as técnicas de vanguarda, para além do uso de tal ou qual vocábulo, e o processo social paulistano, assim como o resultado estético obtido por Mário de Andrade em seu movimento conciliatório.

É parâmetro para este argumento a análise do romance alencariano realizada por Roberto Schwarz em “A importância do romance e suas contradições em Alencar” (in 2000). Menos por acreditar que a poesia de Mário de Andrade ao longo dos anos 20 nunca seja propriamente bem-sucedida e que tenha sempre um quê de descalibrada e, bem pesada a palavra, de bobagem (Ibidem, p.39), mas por entender que o poeta também era um escritor refletido, cheio de recursos e acompanhar os descompassos de sua forma poética é acompanhar os contrassensos produzidos entre modelos literários europeus e matéria local. Analogamente a José de Alencar, cabe verificar quando predominância formal e peso social coincidem (Ibidem, p.44) – por hipótese, já analisei três poemas em grau crescente dessa coincidência – e quais os contorcionismos estéticos necessários para manter o teor crítico da estética originária (Realismo para Alencar, Modernismo para Mário de Andrade, sumariamente). Schwarz é bastante firme em relação ao romancista e, apesar de reconhecer que a manutenção de tom e procedimento alce o romance brasileiro à seriedade até então alcançada somente pela poesia, afirma que a imposição de verossimilhança conjugada aos elementos realistas, deslocados, reúne em um só romance, dois efeitos de realidade,

¹⁷ Especificamente sobre este ponto, assumo uma posição menos cética em relação a Caetano Veloso, que em entrevista de bastidor no Festival da Música Popular Brasileira em 1967, diz que inseriu Coca-Cola na canção sem nenhum motivo especial (TERRA & CALIL, 2010), mas com efeito crítico de banalização das instituições burguesas. Depois do desenvolvimentismo dos anos 50, a reificação torna-se prática mais ubíqua e a mobilização de vocabulário não tradicional está amparada pela vanguarda moderna de quarenta anos antes. Aliás, o assombro pelo uso da palavra “Coca-cola” depõe pela pouca organicidade do nosso modernismo ao longo dessas mesmas quatro décadas e erige hipótese interessante sobre a capacidade nossas vanguardas permanecerem como vanguardas. São permanentes justamente porque seguem vanguardas, isto é, ainda à frente da maior parte de nosso processo social. Niemeyer é vanguarda projetando um prédio no Rio na década de 30 e a praça dos três poderes em Brasília nos anos 60. Talvez hoje seja ainda vanguarda aos olhos da maioria de nós...

incompatíveis e sobrepostos, cujo revezamento quebra a espinha à ficção (Idem, ibidem, p.61). Devemos, portanto, identificar quais são os elementos da poética marioandradina dos anos 20, estéticos e evocados pelo processo social, e se o revezamento desses elementos quebra ou não a espinha à lírica.

Essas reflexões evocam a ressalva de que flagrar os impasses na forma literária de Mário de Andrade, ou de Alencar, não significa afirmar que estes sejam menores ou menos bem sucedidos do que os escritores que obtiveram posteriormente a síntese, por hipótese, Drummond, Bandeira e Noel, ou Machado de Assis, para aquele. Dispensável argumentar pelos méritos e pela inexorabilidade dos primeiros na literatura dos segundos – salvo Noel Rosa, que nada deve aos modernistas –, mas necessário lembrar que muitas vezes o processo social condiciona em boa medida a forma estética, havendo, portanto, relação entre novas configurações sócio-históricas e as possibilidades que se abrem a um esteta que queira representar seu tempo. Parece-me tão profícuo ler uns como outros e achar que o movimento crítico deva se mover para explicar a síntese é teleológico e pouco material, postura da qual este trabalho procura se afastar.

Depois de longo preâmbulo, finalmente, desembarquemos no quarto poema analisado neste trabalho:

“XIII”

Seis horas lá em S. Bento
Os lampiões fecham os olhos de repente
À voz de comando do sino.
A madrugada imensamente escura
Abafa as arquiteturas da praça.
E a estátua de Verdi também, graças a Deus!

Mãos nos bolsos
Grupinhos entanguidos
Encafuados nas socadas dos andaimes
Os reservistas que nem malfeitores.

Dlem! Dlem!
“SANT’ANNA”

Vem vindo a procissão com tocheiros e luzes
E principia o assalto agitado sem vozes.

Anticlericais!

Fora estandartes andores!

Desapareçam os padres da noite.

As filhas-de-Maria das neblinas

Espavoridas pelo Anhangabaú.

Assaltantes equilibrados nos estribos.

que descem dele, possivelmente rumo ao trabalho. Trata-se de uma procissão leiga, anticlerical, que inicia um “assalto sem vozes”. Impossível ser mais significativo para os nossos termos. Disseco a cena para explicitá-la: há um grupo de reservistas do exército fazendo campana junto aos andaimes do Mosteiro de São Bento. Com o auxílio de DaMatta (1997), posso considerá-los todos como representantes das esferas da ordem: Exército, Igreja e, com alguma boa-vontade, o Estado, lá representado nas obras de reconstrução do monumento público. Muito sensivelmente da parte de Mário de Andrade, esses atores estão imóveis no poema e assistem à chegada de uma procissão de trabalhadores, laica (“Fora estandartes andores!”), um “assalto” sem vozes, composto por “assaltantes equilibrados nos estribos” dos bondes – figura sucinta e linguisticamente natural do entrelaçamento entre cavalo e bonde, que surgirá adiante na poética oswaldiana noutras roupagens.

A representação da massa de trabalhadores que chega ao centro da cidade como procissão ou tropa talvez intua o caráter ordeiro do Progresso, mas na minúcia constrói esta multidão a partir de uma algaravia de vozes e vontades, assinaladas, inclusive, pelos pontos de exclamação, pelas aspas e pelo deslocamento da margem dos versos. O enquadramento da cena no Largo São Bento ainda evoca as raízes católicas e bélicas da cidade, posto que este é o lugar onde se encontrava supostamente a taba do Cacique Tibiriçá, sogro de João Ramalho, português envolvido na fundação da cidade e talvez a figura mais beneficiada pelo cunhadismo na primeira metade do século XVI (TOLEDO, 2003, p.55). Eis o princípio mameluco do povoado paulistano, onde, ainda no século XVI, foi fundada uma capela de Nossa Senhora de Montserrat, que antecedeu o Mosteiro São Bento, datado de 1660²⁰, e que ambienta o poema.

A partir dessas reflexões podemos nos perguntar pela significativa ausência do cidadão imigrante, tão presente na obra de Mário de Andrade deste período. Mais precisamente, existe ali a estátua do compositor italiano de óperas (regalo da colônia de imigrantes, repito), mas ela está coberta pela madrugada imensamente escura, elemento pontual na natureza paulistana. Difícil saber se o recorte que o exclui o elemento imigrante é temporal ou geográfico. Temporal, se considerarmos que o poeta conjuga o presente ao tempo mítico da cidade e, portanto, o que há são portugueses e índios – logo argumentarei pela indistinção mameluca a partir da estrofe seguinte. Geográfico, porque se trata do centro da

²⁰ Dados obtidos no site da Governadoria (www.saopaulo.sp.gov.br), consultados em 19/07/2013.

cidade, área onde residiam as famílias mais tradicionais e a presença da imigração era menos sensível.

A quarta estrofe do poema é possivelmente a mais peculiar. Após o único verso em que aparece, oblíqua mas sem ambiguidade, a presença do eu lírico (“Estilhaço me fere nos olhos o sangue da aurora”), temos duas séries de expressões possivelmente representando o encontro ou entrecruzamento daqueles dois grupos. “Risadas.”, “Chamados.” e “Cigarros acesos.” forma a primeira série, enquanto “Incêndio!”, “Extermínio!” e “Vitória completa...”, a segunda. Trata-se, portanto, da formação de mais uma multidão, tema de predileção da representação moderna. Mais uma vez se percebe, aliás, a dificuldade do eu lírico, subjetiva ou objetivamente representado, de tomar parte do grupo.

Os dois campos semânticos distintos levariam a uma leitura de que a primeira série, os três primeiros versos, refere-se ao grupo de trabalhadores vindo de bonde e a segunda, ao grupo de reservistas que aguardava junto ao Mosteiro. Contudo, se considerarmos estes seis versos pensados pelo poeta como harmônicos, ou seja, palavras que não se seguem intelectual ou gramaticalmente, sobrepondo-se umas às outras, dando sensação de simultaneidade (ANDRADE, M., 1993, p.68-69), torna-se mais difícil discriminar quais expressões representam cada um dos grupos ou, pelo menos, reconhece-se que seu sentido se dá na relação de uma com a outra, movimento que é permitido inclusive graficamente – um leitor hipotético poderia ler: “Risadas.”, “Incêndio!”, “Chamados.”, “Extermínio!”, “Cigarros acesos.”, “Vitória completa...”; renovando a leitura da diferença entre singular e plural e o uso dos sinais de pontuação. A estrofe se encerra, retomando a placidez, com “Faz frio de geada esta manhã...”.

Antes de aportarmos na estrofe final, gostaria de evocar um comentário do poeta a partir de uma palavra do verso que abre esta quarta estrofe, “aurora”, que sugere uma metáfora (“sangue da aurora” – depois revisitada por Drummond em “Morte do leiteiro”, 1998, p.134-137, a diferença entre as duas imagens pode ser investigada materialmente na diferença entre os dois tempos, por suposto) e que indica a fração do dia em que se passa a cena descrita. Tempo importante mas normalmente fora das preocupações da pauliceia real, construída ainda hoje e cada vez mais pelos trabalhadores da aurora, pelo tanto que a cidade se expandiu e concentra suas maiores riquezas em algumas poucas áreas no centro e na zona oeste da cidade. Mário de Andrade afirma:

O Modernismo foi um toque de alarma. Todos acordaram e viram perfeitamente a aurora no ar. A aurora continha em si todas as promessas do dia, só que ainda não era o dia. Mas é uma satisfação ver que o dia está cumprindo, com grandeza e maior fecundidade, as promessas da aurora. Ficar nas eternas auroras da infância, não é saúde, é doença. E a literatura brasileira aí está, bastante sã. Adulta já? Quase adulta... (ANDRADE, M., s/d, p.162)

Menos do que afirmar que a metáfora usada pelo autor no ensaio de 1942 já estivesse tal qual no poema de 1926 e que, por isso, pode-se ler uma na outra, o excerto vem a calhar no sentido de que a escolha da aurora como momento para se desenvolver a cena aponta para um tempo de promessas, não para um tempo de concretizações, para um tempo de juventude, não para um tempo de maturidade, enfim, para um tempo de crescimento e de transição e não para um tempo de estagnação e realização. Este é o tempo de “XIII” e, caso concordemos com Mário de Andrade – o que é possível fazer, mas com restrições, como se está vendo –, este é o tempo histórico-literário do primeiro modernismo brasileiro (coincidentemente, visitamos tempos de transição nos demais poemas, salvo em “Inspiração” em que não há tempo determinado: o fim de tarde de “O Rebanho” e começo de noite, ou de madrugada, em “Noturno”).

Três outros pontos assombram no comentário de Mário de Andrade. O primeiro: a agudeza com que parece ter intuído a maturação do panorama intelectual brasileiro que se deu na década seguinte (CAMILLO, 2001, p.49-62), se é que podemos chamar essa maturação de “o período em que a literatura brasileira se tornou adulta” – com todas as implicações desse diagnóstico para entendermos a possibilidade discursiva da escritura e publicação da *Formação da literatura brasileira*, de Antonio Candido, a partir de São Paulo, em 1959, e as considerações acerca de seus enquadramentos explícitos e implícitos (cf. FISCHER, 2009). (Obviamente, pode-se desconfiar da antevisão de Mário de Andrade a partir do chiste de que milhões de profetas anunciam o fim do mundo para o dia seguinte todos os dias nos últimos dois mil anos. O profeta do penúltimo dia é o do deus verdadeiro).

O segundo: a euforia em relação ao cumprimento da estética modernista na década de 40, mesmo coexistindo ao regime autoritário varguista ao qual o poeta se opôs inicialmente, mas com o qual já se relacionava. Considerar-se em estado de vitória naqueles anos requer, ou ignorar o preceito extremamente crítico da arte moderna em relação a sedimentações burguesas de bem-estar e desenvolvimento, pilares dos regimes autoritários, ou considerar que a estética antes gestada em São Paulo começava a dar as cartas em escopo

nacional (MICELLI, op. cit., p.167-168) e, assim, de fato se presenciava um florescimento mais abrangente do modernismo paulista.

O terceiro ponto diz respeito a não considerar adulta a literatura brasileira, mesmo contando como uma série de poetas – Bandeira, Drummond, Jorge de Lima, Murilo Mendes, Cecília Meireles, Vinícius de Moraes, dentre outros – e de prosadores importantes – Graciliano Ramos, Jorge Amado, José Lins do Rego, Rachel de Queirós e outros – já com obras de vulto àquela altura. De um lado, a afirmação pode ser explicada pelo primeiro ponto aqui levantado, ou seja, a contrapelo da qualidade das obras, Mário de Andrade foi testemunha das edições pagas do bolso, as dificuldades de distribuição, do alcance restrito das obras literárias e, portanto, considerava o panorama materialmente inacabado. De outro, abriga o fato – invisível, mas relativamente sensível, a Mário de Andrade, salvo engano – de que a modernidade é necessariamente um estado transitório, posto que compõe seu bojo a coexistência interdependente de avanço e atraso (observação que ganhará importância na continuidade deste trabalho). Desta maneira, é um tanto ilusório acreditar que está “quase pronto” ou “quase acabado” qualquer desenvolvimento da literatura modernista, já que este quase é tudo o que podemos ter sob o signo moderno. A modernidade é a eternização da iminência do pleno.

De volta ao poema e à sua última estrofe, deparamo-nos com os reservistas juntos uns dos outros, após a passagem da multidão, em busca de uma “esmolinha de calor”, expressão rica por se remeter ao mundo do trabalho e daqueles à margem do mundo do trabalho. Também é precisa a ambiguidade de “A gente se encosta”, podendo referir-se a uma descrição objetiva daquelas pessoas ou incluindo o eu lírico, antes revelado somente por aquele mínimo pronome “me”, influenciado pela parcela possivelmente autobiográfica do poema. O desfecho, aterrador, traz o bonde que não mais conduz pessoas para a festa ou leva as pessoas para o trabalho, mas que vai à cata de trabalhadores em “casernas cor-de-chumbo”, para que se siga o ritmo de crescimento de pauliceia. A união aqui é completa e não mais podemos distinguir os militares e os passantes, são todos iguais, parelhos, mamelucos, se nos ampararmos na metáfora mítico-histórica subjacente ao poema. O aparecimento discreto do eu lírico contribui bastante para essa representação conjunta e indistinta da massa de gentes, ao passo que em “Noturno” seu apartamento dá quina ao poema e estabelece uma forte instância mediadora, como se está argumentando, aspecto concomitantemente complicador e privilegiado da poética de Mário de Andrade.

Uma das maneiras de compreender o enfraquecimento da instância mediadora neste poema é o eventual flerte com a estética oswaldiana, reconhecida desde o prefácio do livro, quando o poeta afirma “sentimento possivelmente pau-brasil e romântico” nesta obra, o que poderia significar uma poesia ágil, calcada nos fatos e na língua brasileira – deduz-se a partir de trechos do “Manifesto da Poesia Pau-Brasil” (in TELLES, 1976). Com efeito, é o que encontramos em “XIII”, mas que não constitui parcela majoritária da produção do polivalente escritor paulista. Como venho tentando argumentar aqui, a primeira parte da lírica de Mário de Andrade equilibra as diretrizes de vanguarda e a representação fidedigna da construção da metrópole paulistana, sob o signo da transição – que subentende variadas tensões decorrentes de um processo sensivelmente dinâmico –, à medida que a segunda parte, fora do escopo deste trabalho, mas sugerida a partir do próximo poema analisado, caminha rumo a formas mais próximas à tradição popular e assume musicalidade e ritmo menos extremados.

É sabida a influência mútua de Mário e Oswald ao longo dos anos 20, e “XIII” ganha lugar neste trabalho também a fim explicitar as possibilidades de aproximação entre as duas estéticas, que ocorrem de maneiras mais ou menos intensa por todo o *Losango Cáqui*. Reconhece-se sem grandes dificuldades a centralidade dos fatos e a redução notável da importância da posição do eu lírico – língua brasileira, uma poesia menos acadêmica e outros pontos são itens compartilhados do programa de vanguarda, não especialmente da estética pau-brasil. Contudo, como poderemos verificar na próxima seção, a poética de Mário de Andrade recua muito antes no que tange à eliminação plena da instância mediadora e a uma espécie de presentificação massiva do instante do poema, mesmo quando a matéria poética é diretamente extraída de excertos históricos, como ocorre geralmente nos poemas de Oswald. Nos termos de Friedrich, da *Estrutura da lírica moderna*, de “uma tensão que tende mais à inquietude que à serenidade” (1978, p.15), e sem perder de vista a São Paulo dos anos 20, Mário apresentaria uma poética mais moderna do que o enquadramento objetivamente eufórico de Oswald de Andrade. Na definição da modernidade como um estado de perene incompletude, também se destacaria a poética de Mário ante o estado acabado que se manifestam os poemas de Oswald.

O ponto mais visível e reconhecido da influência oswaldiana é o tão célebre quanto controverso capítulo IX de *Macunaíma*, “Carta pras Icamiabas”, que talvez auxilie aqui para explicitar um ponto importante do argumento. Em correspondência direcionada ao autor, ainda em outubro de 1927 Manuel Bandeira ressalva:

Tem uma coisa francamente ruim, – rui – a epístola às Amazonas. Não percebi a sua intenção escrevendo em arremedo de clássico. Aquilo está de uma paulificação horrorosa. O seu ‘vernáculo’ não tem sabor nenhum, nem se compreende por que cargas d’água Macunaíma de repente dispara a escrever feito o Laudelino Freire. (ANDRADE & BANDEIRA, 2011, p.358)

Na resposta quase imediata de Mário de Andrade, o poeta argumenta por suas intenções, mas afirma a respeito da Carta: “Agora ela me desgosta em dois pontos: parece imitação do Osvaldo e de certo os preceitos usados por ele atuaram subconscientemente na criação da carta e acho comprida por demais” (Ibidem, p.360). Um ano mais tarde, os dois voltarão a tocar no assunto por carta sem chegarem a um consenso.

Identificar quais foram os preceitos oswaldianos que agiram subconscientemente é tarefa impossível, no entanto, é cabível pensar na natureza da distinção estabelecida entre a Carta e o restante da narrativa, no propósito de efetuarmos uma leitura mais acurada de “XIII”, em que pese a classificação razoável de *intermezzo*, atribuída pelo autor. Enquanto *Macunaíma* consiste numa organização de causos, lendas, invenções, realizações do prazer (até à violência, em alguns casos), linguagens brasileiras, humor matuto, senões e diz-que-diz, tudo em organização que remonta às tradições de narrativa popular e só de longe concerne à estrutura de verossimilhança assumida pela narrativa culta (SOUZA, 2003), a “Carta pras Icamiabas” é datada e ancorada no presente da obra (30 de maio de 1926) e constitui-se como uma paródia endereçada aos beletristas, de provocação direta e em tom de blague, torna dicotômica (índio aculturado x Belas Letras) a riqueza de diversidades do restante do conjunto e sub-repticiamente conforma um argumento de autoridade, do tipo “posso tanto escrever assim, que faço piada com este nível de pompa”.

(Em atitude bastante diferente, por exemplo, Noel Rosa comporá “Cordiais saudações” alguns anos mais tarde, também para pedir dinheiro, como Macunaíma. A segurança com que o Imperador do Mato Virgem **pede** dinheiro às suas súditas em oposição aos meneios discursivos com que o eu da canção **cobra** sua modesta dívida revela ainda mais a distância que há entre as duas representações.)

Um tom mais direto, espriado pelo humor, pelo lirismo, pela crítica, a ousadia e a segurança de uma bofetada não lírica, a crença de que seja possível uma poesia dos fatos, a aparente não mediação, o faro econômico-estético para a novidade e para a exportação literária e uma vanguarda somente atenta aos dados da representação da matéria poética quando esta assume enquadramento adequado para o retrato são alguns dados da poética oswaldiana original e estão presentes, em pesos diversos, na “Carta pras Icamiabas”. Um

fazer literário mais indireto, também no humor, no lirismo e na crítica, uma ousadia temperada, de bofetadas líricas, a crença na necessidade da mediação, na atualização da tradição e na contemplação dos matizes visíveis no entorno, a preponderância à formação a despeito da importação e a mobilização da vanguarda nos limites e nas tensões que esta assume em relação à matéria narrada são dados centrais da poética marioandradina visitados até aqui; e compõem a maior parte do restante da obra de 1928.

O caráter de representação indistinta dos atores sociais em “XIII”, que pode ser lido como decorrência do crescimento da cidade, para quem não há brancos, negros ou índios, reservistas ou trabalhadores, e que também está em *Macunaíma*, em chave preponderantemente mítica, contudo, desaparece na “Carta pras Icamiabas”, em que o efeito de humor é causado por um jogo de espelhos muito específico: Macunaíma e, indiretamente, Mário de Andrade e o modernismo paulista, escrevem para as Icamiabas, nas entrelinhas, os parnasianos e o centro do poder literário brasileiro. Sem isso, a piada histórica do imperador do processo social brasileiro, São Paulo, pedir dinheiro (simbólico?) aos súditos cariocas, e seus matizes, não tem mesmo graça, como afirma Bandeira. De todo modo, a forma em que a Carta se organiza é demasiado diferente do restante da obra.

Proponho, à feição de Miceli e apesar dos perigos biografista e determinista, que essas diferenças devem ter sofrido influência das decantações das diferentes experiências de classe de cada um dos escritores. Ao endinheirado filho da burguesia, Oswald de Andrade, a proa do navio. Ao ascendente filho da classe média, Mário de Andrade, o meio do convés, e todas as conciliações e cuidados necessários para quem se está no meio do convés. Nesta leitura, “XIII” é excepcionalmente um poema voltado para a proa. A percepção, talvez, de que a popa se afastasse cada vez mais da frente da embarcação tenha amainado as arremetidas vanguardistas de Mário de Andrade e, mesmo em seus momentos mais *avant-garde*, nunca o tenham eximido de um caráter mediador.

(Provocativamente, *Macunaíma* seria um barco salva-vidas furado pela incipiência do desenvolvimento no processo social do sertão brasileiro, pelo recorte da matéria narrada e pelas dificuldades de se esquivar de uma mediação contraditória, simbolizado em seu melancólico desfecho. Trinta anos mais tarde, significativamente mais bem equipado, carregado de matéria historicamente mais inflamável e capitaneado por um mediador adequado, o bote seria promovido à embarcação principal em *Grande sertão: veredas*).

2.5. “Sambinha”

Com este poema de *Clã do Jabuti*, livro publicado em 1927, encerro a argumentação mais centrada sobre a poética de Mário de Andrade ao longo dos anos 20 – o poeta retornará em cotejo por todo o restante do trabalho e *Macunaíma* será matéria do “Intervalo”, logo adiante. “Sambinha”, escrito em 21 de abril de 1925, faz parte de um conjunto intitulado “Coordenadas”, datado de 1924, certamente reescrito e burilado até o instante do prelo – talvez um dos motivos da supressão do subtítulo do conjunto e da datação na reedição em *Poesias* (1941). A série consiste em sete poemas com uma presença destacada da tradição popular e musical, sendo um rondó, duas modas, um acalanto e este sambinha, não feito de uma nota só.

“Sambinha”

Vêm duas costureirinhas pela rua das Palmeiras.
 Afobadas braços dados depressinha²¹
 Bonitas, Senhor! que até dão vontade pros homens da rua.
 As costureirinhas vão explorando perigos...
 Vestido é de seda.
 Roupa-branca é de morim.

Falando conversas fiadas
 As duas costureirinhas passam por mim.
 – Você vai?
 – Não vou não!
 Parece que a rua parou para escutá-las.
 Nem trilhos sapecas
 Jogam mais bondes um pro outro.
 E o Sol da tardinha de abril²²
 Espia entre as pálpebras sapiroquentas de duas nuvens²³.
 As nuvens são vermelhas.
 A tardinha cor-de-rosa²⁴.

Fiquei querendo bem aquelas duas costureirinhas...
 Fizeram-me peito batendo
 Tão bonitas, tão modernas, tão brasileiras!
 Isto é...
 Uma era ítalo-brasileira.

²¹ Em *Poesias* (1941), Mário de Andrade intercalará os termos com vírgulas, deste modo: “Afobadas, braços dados, depressinha,” (ANDRADE, 1993, p.465).

²² Mário de Andrade também substituirá “Sol” por “sol”. (Ibidem, p.488)

²³ E “sapiroquentas” por “crespas”. (Ibidem, p.476)

²⁴ Em ANDRADE (2012, p.41), sob organização de LOPEZ & FIGUEIREDO, este verso aparece como “A tardinha é cor-de-rosa”. Ignoro esta oscilação amparado na edição crítica de Diléa Zanotto Manfio.

Outra era áfrico-brasileira.
 Uma era preta.
 Outra era branca. (ANDRADE, 1993, p.175-176)

O argumento levado até aqui busca dar conta do quanto há de ambiguidade e de tensões na poética de inicial de Mário de Andrade. Apesar da possibilidade sintética, seus versos primam pela mediação das diferentes forças que agem e tensionam a forma poética. Boa parte delas, à luz do primeiro capítulo desta tese, decorrentes do desvairado crescimento da metrópole paulistana – crescimento que fez, por exemplo, o reiterado bonde elétrico ser cantado como novidade a princípio (sua inauguração na cidade data de 1900, quando o poeta tinha de seis para sete anos) e como nostalgia ou manifestação de ruína a partir da década de 40 (sua substituição por trolleybus e ônibus começa em 1949, quatro anos após a morte precoce de Mário²⁵). Outras forças, porém, particulares às condições discursivas do poeta, em resposta às pressões que sofria das “atualizações” estéticas de vanguarda, que não podem ser lidas esvaziadas de seu conteúdo político, ao peso de um ideal nacionalista de feição crítica e da formação de nova tradição intelectual brasileira, missão encarnada por Mário de Andrade quase como sua via-crúcis particular, e até mesmo decalcadas de sua trajetória social, de baixa classe-média ascendente, pouco permissiva aos destemperos de tipo oswaldiano, e de natureza conciliatória, em vez de um uso sem culpa e livre da estética desafinada à matéria social paulistana.

Neste quadro, “Sambinha” – título muito provavelmente relacionado ao samba rural pesquisado pelo poeta e não ao recém-formado samba urbano carioca, pelo qual se interessava pouco (SQUEFF & WISNIK, 2004, p.148) por considerar popularesco (in TONI, 2004, p.55)²⁶ – traz um bom número de mediações meticolosas e orgânicas com as quais se dará o fechamento deste segundo capítulo.

A começar pelas alterações feitas por Mário de Andrade entre o poema publicado em 1927 e sua reedição em 1941. É interessante notar que o sentido dessas alterações não é rio abaixo das experimentações de vanguarda, mas rio acima, também na contracorrente do que se concebe como o desenvolvimento paulistano, diga-se de passagem. Em outros termos, a recolocação das vírgulas entre as características das costureirinhas no segundo verso, o uso de inicial minúscula para o “sol da tardinha de abril” e a substituição do neologismo

²⁵ Dados obtidos em “A história do bonde em São Paulo”, em <http://www.wernervana.com/>, consultado em 24/07/2013.

²⁶ Em trabalho de conclusão de minha especialização em literatura brasileira, estudei a relação aflitiva do poeta com a canção popular urbana. O trabalho se chama “A canção e a pena de Mário de Andrade” e em breve será publicado como artigo.

“sapiroquentas” (curiosinhas?) por “crespas” caminham na direção do leitor comum, da representação mais direta, sensível e sem exageros da cena poetizada. Na suposta dicotomia entre as pesquisas e avanços estéticos e a cultura popular, a poética do fim dos anos 20 do poeta paulistano ruma em direção a esta segunda, o que pode consistir em argumento pelo caráter refletido e atento do autor e pelo estágio material e contraditório do desenvolvimento da cidade de São Paulo naqueles anos.

Há também a riqueza de vozes que atravessa o poema. A começar pelo diálogo misterioso das duas costureirinhas, simulando a estrutura de pergunta e resposta do samba rural, que ganha cores eróticas, cercado por tantos querereres. Ou ainda a voz do eu lírico, que narra a chegada das mulheres e o desejo de todos, que assume abertamente e sem floreios seu próprio desejo, com uma ambiguidade matuta no advérbio: “Fiquei querendo bem aquelas duas costureirinhas...”, em que “bem” pode ser de modo ou de intensidade. Atento ainda para o uso com ares de discurso indireto livre, já verificado noutros poemas, de “Bonitas, Senhor!”, que não traz os travessões indicando a voz de outrem, mas que podem ser inferidos como uma fala de todos ou do eu lírico, a partir do contexto do poema.

Cabe notar que a malícia do eu lírico erigido por Mário de Andrade tem seus limites e, salvo engano de leitura, é um tanto mais amena do que a canção “Três apitos”, composta por Noel Rosa seis anos mais tarde e que traz temática similar; e isso talvez aponte para o aspecto hesitante e um tanto pio da natureza do poeta. Enquanto o Poeta da Vila representa pouco idealizadamente a figura da operária da fábrica de tecidos e esconde seus ciúmes do gerente em uma série de meneios cancionais, as duas costureirinhas, salvo o aparte que descerra o poema, são representadas incólumes e suas belezas despertam no eu lírico quase mais admiração do que um desejo a se concretizar.

Em contrapartida, o recorte selecionando a matéria poética não é ingênuo e nem finge ingenuidade, o que confere grande concreção às personagens, à cena e aos desejos, talvez de outros que não o eu lírico e que dão o tom do poema. Esta objetividade de visada vai desde a descrição precisa da composição das vestimentas, vestidos de seda e roubas-de-baixo de morim, até uma precisão vocabular que espanta, em “tão brasileiro”, ao que o eu lírico corrige, “Isto é”, “Uma era ítalo-brasileira. / Outra era áfrico-brasileira. / Uma era branca. / Outra era preta.” Uma sacanagem sofisticada, como a “rua das Palmeiras” ou “que até dão vontade pros homens da rua” (que, por hipótese, seguiam sem vontade), lembra o Drummond

do “Poema de sete faces”: “Para que tanta perna, meu Deus, pergunta meu coração. / Porém meus olhos / não perguntam nada.” (1998, p.13)

Também é possível ler tais recuos como manifestações de uma amuada pedagogia e comiseração da parte do poeta desdobrada para a constituição do eu lírico. Impossível desautorizar esta leitura, posto que em diversas passagens da poesia de Mário de Andrade, não só da década tomada como escopo, entrevemos certo caráter pedagogo, identificado por Rabello quanto aos contos, e certo sentimentalismo, que se adere afetivamente à matéria narrada. Proponho, no entanto, o entendimento dessas características como indícios das dificuldades de mediação sentidas pelo poeta, como armadilhas em que o poeta caiu buscando dar forma consistente a um desenvolvimento periférico, intenso e desigual. Ambos, pedagogia e sentimentalismo, podem ser interpretados na observação da somatória da distância do poeta em relação ao mundo que representa e de sua formação esmerada e polivalente. Em termos relativamente sucintos, mas que podem ser acompanhados por todo o trabalho até aqui, Mário de Andrade frequentemente apresenta-se como vanguarda culpada, da condição a priori de não fazer parte daquele mundo periférico, e pedagógica, visando a ensinar àquele mundo técnicas e conhecimentos de que ele teria se beneficiado antes de todos. No próximo capítulo, acompanharemos como o Oswald dos anos 20 está demasiado distante dessa postura reticente.

Os sinais de pontuação do poema, por sua vez, chamam a atenção por não chamarem atenção alguma. Seu uso é moderado e, quando ocorre alguma idiosincrasia, esta é deduzível sem grandes dificuldades e provoca modulações no sentido dos versos, ou seja, não se trata de marcações simples de pausa nem de uso excessivo, marca de compensação do processo social, deslumbramento ou imperativo de vanguarda; em “Sambinha” os sinais de pontuação são também dotados de sentido. Três exemplos desta minúcia no poema são o verso “Afobadas braços dados depressinha”, reproduzindo a celeridade da passagem das costureirinhas, a expressão “Bonitas, Senhor!”, em que a exclamação personifica a resposta cordialmente exaltada a uma eventual censura do leitor, e “As costureirinhas vão explorando perigos...”, insinuando a massa de desejo destinada a elas e a retribuição velada das passantes.

O ponto mais relevante para o argumento que está se construindo sobre “Sambinha” é uma simples expressão, intercalada na última estrofe entre o desejo e a brasilidade: “Tão modernas”, diz o eu lírico, sobre as duas costureirinhas. Difícil argumentar que seja um uso trivial do termo por parte de Mário de Andrade, tampouco que trate de uso popular, de termo corrente, como na marchinha “A.B.Surdo” (1930), de Noel Rosa e Lamartine Babo, em que

“futurismo” aparece como sinônimo de tudo que é modernidade. Nesta passagem, o que parece ser corroborado pelo restante do livro, que contém “O poeta come amendoim” e “Noturno de Belo Horizonte”, ilustrativamente, a modernidade encontra seu termo, que não é a mobilização caricatural das técnicas de vanguarda nem a representação exótica da novidade, mas uma grande liberdade de representação – isomórfica à sedimentação das liberdades de consumo – para a representação dos inexoráveis impasses do desenvolvimento, da inerente pluralidade de estágios de maturação do capitalismo no ambiente urbano e das muitas vozes que compõem esta algaravia, destacadas ou não a depender do enfoque literário que se escolha dar. Este acerto de representação não me parece tão majoritário em *Clã do Jabuti* como será nos livros de Drummond e Bandeira de 1930 ou nas canções de Noel Rosa a partir do mesmo ano, mas já demonstra sinais de maturidade.

Quando as costureirinhas figuram como personagens modernas no poema de Mário de Andrade, vale a epígrafe deste trabalho, de Borges, que retomo: “Porque nós *somos* modernos; não precisamos lutar para ser modernos” (2000, p.117, grifo do autor). Por hipótese, o amadurecimento da poética do autor incide em suas diferentes lutas replicadas dentro da tessitura poética – técnica, brasilidade crítica, formação do leitor, desenvolvimento cultura etc. –, arrefecendo-as. O que se decanta, por fim, é a representação qualificada de uma brejeira cena paulistana na rua das Palmeiras. O eu lírico e as personagens se expressando em língua brasileira, os versos livres e brancos, o deslocamento gráfico na página e mesmo a ironia crítica do desfecho não aparecem como “armamento moderno”, mas simplesmente como moderno, porque sucinto, objetivo, crítico, à feição do que Roberto Schwarz identifica na poética de Oswald e que será o ponto de partida do capítulo terceiro.

Em *Duas meninas*, não obstante, Roberto Schwarz comenta a poesia de Mário de Andrade e creio que já seja possível modularmos duas de suas afirmações críticas. Embora concorde com boa parte rol de características apontadas pelo crítico quanto à poesia do escritor – experimentalismo, “exaltação ginásiana”, pedagogismo, erudição, visão abrangente e preocupada com os rumos da arte nacional – e com o quanto a poética de Mário esteja ancorada em sua realidade, creio que seja imperativo reduzir-lhe o escopo ou lermos “paulista” onde o crítico escreve “brasileira”, em “profundamente ancorado nas realidades brasileiras, capaz como quase nenhum outro de formular a experiência brasileira” (1997, p.142). Além disso, como buscarei argumentar mais detidamente na próxima seção, hesito em afirmar que ali esteja mesmo formulada a experiência paulista. Tendo a ler poética inicial de Mário, senão toda ela, quase como um ato sacrificial de mediação, em que o poeta procurou,

muitas vezes por meio de eu líricos que desdobravam suas aspirações mais íntimas, equalizar o vetor da literatura moderna à provinciana e “atrasada” realidade paulista (pela argumentação levada até aqui, por óbvio não existem propriamente panoramas atrasados ou avançados). Quando nos deparamos com uma síntese poderosa, e assim subscrevo as impressões de Schwarz, o estranhamento advém por sentirmos com muita proximidade a persona do poeta.

Junto a essa chave moderna e frequentemente íntima, presenciamos certo tom melancólico e afastado muito característico à poética de Mário de Andrade em geral, na poesia e na prosa. Salvo “Inspiração”, os demais poemas aqui analisados invariavelmente trazem um eu lírico observador, imóvel, apartado da cena que poetiza. Muitas vezes este eu lírico está contemplativo, na maioria das vezes apresenta-se imiscível à matéria poética. Também na prosa, além do célebre desfecho de *Macunaíma*, já comentado neste trabalho, encontramos os finais invariavelmente desgostosos de *Os Contos de Belazarte* ou alguns trechos de “O movimento modernista”, como o que segue:

E apesar de nossa atualidade, da nossa nacionalidade, da nossa universalidade, uma coisa não ajudamos verdadeiramente, duma coisa não participamos: o amilhoramento político-social do homem. E esta é a essência mesma da nossa idade. (ANDRADE, M., 1978, p.255).

O que poderia ser lido como o mal-do-século romântico, revisitado, parece compor mais a sensação de como a modernidade se estabelece necessariamente a partir de uma condição paradoxal – a melancolia também é substrato da obra de outros líricos modernos importantes, como Drummond, Bandeira e Noel Rosa (autores que defenderei futuramente como o eixo da madura modernidade lírica brasileira). A euforia, algo culpada e deslumbrada de se consumir a novidade estética antes do “povo” ou a adoção da causa de levar as vanguardas ao alcance das gentes tem por destino inexorável certa desolação, posto que a condição da modernidade é tornar-se gradativamente rarefeita e aumentar, não suprimir, a distância entre a vanguarda e a retaguarda do tecido social.

Acompanhar esse movimento por meio da poética de um escritor cheio de recursos, como Mário de Andrade, e as tensões provocadas pelas diferentes forças em jogo, é acompanhar, mediado pelo princípio estrutural da transição, o desenvolvimento do processo social paulistano e seus impasses. À pergunta título deste trabalho, respondo que o relógio do poeta marca a hora relativamente precisa do crescimento da pauliceia, mas é preciso que se leia o que mostram os ponteiros – contradições, variedade, exageros, sentimentalismos etc. –, e não uma hora pressuposta, adiantada, hora na qual se deseja que a cidade e a literatura da

cidade estivessem na década de 20 para que a genealogia da dominação paulista no quadro cultural brasileira tenha antepassados nítidos mais precocemente.

INTERVALO: TENSÕES E MEDIAÇÃO NA FORMA DE *MACUNAÍMA*

Embora não esteja circunscrito na matéria tratada por este trabalho, considereei haver alguma valia em discutir um pouco mais de perto aspectos da composição da mais célebre obra de Mário de Andrade, *Macunaíma*. Meu argumento pela pertinência desse debate reside no fato de que narrador e eu lírico exercem funções correlatas na mediação da matéria representada. Numa suposta cadeia prática das instâncias literárias, ambos se posicionam entre o autor, função discursiva que age sobre a circulação do texto literário (FOUCAULT, 1992), e os elementos internos das construções poético e prosaicas: personagens, enredo, tom, recursos poéticos etc. – seria possível também postarmos a persona, máscara do autor para dentro da obra, o que é comum em cartas, testemunhos, na literatura moderna, entre narrador e eu lírico e os elementos externos à forma, numa suposta linha de continuidade das instâncias do texto às instâncias do real.

Dizendo de outro modo e chegando ao ponto que nos interessa mais propriamente, tanto o narrador quando eu lírico postulam uma espécie de ponto de angulação que dão a ver o que está sendo narrado e/ou poetizado. Por essa perspectiva, se propus a hipótese de que Mário de Andrade experimentou tensões diversas para conseguir organizar sua forma poética ao longo dos anos 20 em cotejo com o crescimento verticalizado da pauliceia desvairada, é provável que reflexões sobre o narrador construído no livro de 1928 também nos diga respeito e pertença ao campo de reflexões aqui instaurado. Havendo, ainda, como argumento pela inclusão deste debate, uma aproximação sensível dessa obra a algumas características centrais da estética de Oswald de Andrade. Este intervalo, portanto, exerce também o papel de conectar as duas partes deste trabalho.

Possivelmente, o ponto de partida mais sofisticado para debatermos *Macunaíma* seja o ensaio de Gilda de Mello e Souza, intitulado *O tupi e o alaúde: uma interpretação de Macunaíma*. Se bem sintetizo os esforços da ensaísta, a autora aproxima a narrativa de Mário de Andrade a uma forma oriunda, não da cultura letrada de maneira mais direta, mas da cultura oral, da suíte, do “rapsodismo popular” (ANDRADE, M., 2007, p.218), de um modo geral, mas especialmente do bumba-meu-boi, em particular. Complementar a esse eixo, que organiza todo o livro, o autor modernista teria se valido do princípio da variação, presente,

por exemplo, no repente, deslocando a tradição pregressa e, desta forma, criando, a partir do material majoritariamente folclórico colhido pelo autor – Mário de Andrade também criaria narrativas e reuniria relatos de costumes e anedotas contemporâneas. Em síntese preciosa a este trabalho: “É no processo criador da música popular que se deverá a meu ver procurar o modelo compositivo de Macunaíma” (SOUZA, 2003, p.11), diz a autora, cabendo ressaltar que música popular aqui entendida no sentido coletivo, anônimo e marginal ao mundo da canção popular urbana.

Da capo, há alguns apontamentos de Gilda de Mello e Souza extremamente importantes aos argumentos desenvolvidos até aqui.

O primeiro deles indica que o aproveitamento das pesquisas do autor não teriam se dado somente na composição da matéria – as anotações sobre folclore, os livros de referências, as observações dos costumes urbanos etc.; todos rastreados primorosamente por Manuel Cavalcanti Proença (1955) –, mas também nos meandros da fatura, na forma narrativa, na maneira eleita para organizar os eventos.

Também é relevante que o princípio adotado por Mário pareça análogo às inovadoras instalações de Duchamp, que será retomado com mais vagar no próximo capítulo por se tratar de aspecto essencial à poética de Oswald de Andrade, qual seja, o de modificar os sentidos originais de um objeto ao modificar seu entorno, ao recontextualizá-lo. Não podemos, portanto, aceitar sem reclame a escusa matuta ou a modéstia afetada do autor ao afirmar que o livro “não passa duma antologia do folclore brasileiro” (ANDRADE, M., op. cit., p.210). Só o seria se não fosse literário e, de fato, pertencesse à tradição etnográfica que se consolidava nas primeiras décadas do século XX. Os investimentos sensíveis na estruturação de uma forma criativa postam inequivocadamente na esteira dos objetos literários.

Um terceiro ponto introdutório diz respeito ao método de trabalho do autor, que após as pesquisas, fichas, anotações e leituras, fez uma primeira versão de sete cadernos e passou a reduzir esse volume até chegar à versão de 1927, possivelmente aprimorada pelas viagens etnográficas do autor neste mesmo ano (Idem, 1983, p.8). Tal método de trabalho parece similar ao proposto pelo autor no “Prefácio interessantíssimo”, que transcrevo para dar visibilidade ao arco acompanhado neste trabalho:

A inspiração é fugaz, violenta. Qualquer impecilho a perturba e mesmo emudece. Arte, que, somada a Lirismo, dá Poesia, não consiste em

prejudicar a doida carreira do estado lírico para avisá-lo das pedras e cercas de arame do caminho. Deixe que tropece, caia e se fira. **Arte é mondar mais tarde o poema de repetições fastientas, de sentimentalidades românticas, de pormenores inúteis ou inexpressivos.** (Idem, 1993, p.63, grifo meu)

Por fim, caso seja pertinente o argumento de Souza, encontramos em *Macunaíma* a mobilização de matéria e fatura estranha ao mundo cosmopolita, litorâneo e letrado para perfazer uma narrativa de vanguarda, se vista por aquele mesmo mundo – cabe a nota de que o protagonista, e um pouco narrador, como veremos, é antes índio negro do que branco. Nos termos como serão postos no próximo capítulo, trata-se de outra semelhança em relação à parcela antropofágica da estética oswaldiana. Olhando para esses dois autores a partir de Jorge Caldeira, como comentado no primeiro capítulo, verifica-se o manuseio de elementos caros ao mundo do sertão para erigir um objeto que circule conforme as regras do mundo do litoral, o que é extremamente significativo se pensarmos no caráter mediador da cidade de São Paulo no quadro do desenvolvimento do interior do país. Tal como se houvesse modelos avalizados de representação literária, inclusive diferenciando os escritores que os conheciam dos escritores “ultrapassados”, que se defrontassem com formas e matéria razoavelmente estranhas a esses modelos e a esses escritores. Como as novidades cada vez mais faziam parte do centro da cena nacional e, por isso, do centro das representações do que seria nacional, precisavam ser apropriadas pelas representações “litorâneas”.

Essa configuração, de entender que se trata de um choque entre dois grandes núcleos de representações artísticas, poderia indicar ou que a obra se irmana aos preceitos oswaldianos eletrizados quarenta anos mais tarde em roupagem tropicalista – estando os modernistas de 22 na linha de frente, ou melhor, na vanguarda da tradução entre esses dois mundos –, ou que se trate de uma antecipação da maneira encontrada por Guimarães Rosa para dar forma ao avanço do desenvolvimento sobre o interior do país (PACHECO, 2008), sendo necessário observar, contudo, que tanto há um sensível movimento de mediação, afastando *Macunaíma* do aspecto lancinante dos experimentos de Oswald de Andrade, quanto há algumas tensões na linguagem, na estruturação e na composição do narrador, que estremece uma ligação direta que poderia haver entre esta obra e *Grande sertão: veredas*.

Meu objetivo, a partir deste ponto e durante o espaço deste “intervalo” ao argumento acompanhado no restante da tese, é recuperar alguns dos elementos presentes em *Macunaíma* a fim de flagrar o esforço de mediação ensejado por Mário de Andrade na composição de sua obra máxima à luz de alguns traços pertinentes, já aventados, da São Paulo dos anos 20.

Princípio pela linguagem, que equilibra esforços etnográficos, tentativas mais ou menos felizes de uma síntese de língua brasileira e laivos decorrentes das vanguardas artísticas – tudo em resposta à algaravia daqueles anos, sobre a qual já acompanhamos as tentativas de dar forma poética por Mário de Andrade no capítulo precedente. Quanto a este primeiro aspecto, o escritor demonstrava estar familiarizado com os estudos etnográficos brasileiros e não brasileiros do começo do século XX – os nomes Macunaíma, Manaape e Jiguê, por exemplo, haviam sido retirados da obra *De Roraima ao Orinoco* (1917), de Koch Grünberg. Na obra, esse movimento do escritor ganha manifestação linguística nas muitas listas de costumes, pratos, frutas, animais, entre outros, que permeiam a narrativa, como no excerto abaixo:

Os manos entraram num cerrado cheio de *inajás ouricuris ubussus* bacabas *mucajás miritis* tucumãs trazendo no *curuatá* uma *penachada* de fumo em vez de palmas e cocos. Todas as estrelas tinham descido do céu branco de tão molhado de garoa e banzavam pela cidade. (ANDRADE, M., 2007, p.52) (grifos do Word)

Complementar à parcela folclorista da linguagem de *Macunaíma* – complementar no sentido não estreito do termo, pois há também recuperação de ditados e expressões populares usadas àquela altura –, segue a bandeira modernista de aproximar a linguagem literária a uma linguagem do leitor médio, com todas as implicações e desníveis que essa aproximação provoca quanto à esfera do consumo e quanto a ser uma iniciativa “de cima para baixo”. O livro está repleto de “si” (em “Si o incitavam a falar”), “diz-que”, “pro”, “pra” etc., bem como de arranjos sintéticos de variante popular, como “de primeiro”, “levasse ele”, para ficarmos somente com exemplos extraídos das duas primeiras páginas da obra.

Algumas dessas formas ganharam posteriormente uso corrente na literatura, outras eram tão somente tentativas de representação da voz do outro, como vimos na leitura de “Noturno” ou acabaram por dar voz a variantes logo inundadas pela intensa modernização da São Paulo daqueles anos, assumindo, portanto, também aspecto etnográfico. De todo modo, pode-se dizer tratar-se de uma posição de vanguarda quanto à linguagem literária, o que nos leva ao derradeiro aspecto de linguagem que eu gostaria de abordar.

Em relativo contraste com esse aproveitamento notável do passado e das tentativas de ser um “folclorista do presente” – ilustrativamente, o herói torna-se um colecionador de palavras no capítulo VI –, sob a ação de um mercado crescente, há também traços delineáveis das vanguardas estéticas na linguagem de *Macunaíma*. Primeiramente sobre a estrutura, embora esta seja decalcada das suítes e pertença a uma tradição muito anterior à tradição do

romance, no horizonte do leitor da época, a subversão dos modelos tradicionais da narrativa comporta-se como o que há de mais ousado em matéria de romance. Para que se tenha dimensão do teor de vanguarda da organização do livro, a maneira como o imperador do Mato Virgem viaja no espaço e no tempo chega a evocar a narrativa de *As naus* (1988), de Lobo Antunes, sessenta anos adiante no tempo. No que tange à linguagem materialmente, chama a atenção a tentativa de substantivá-la e despojá-la de qualquer recurso que remeta à oratória ou ao lado mais pomposo, ecoando as impressões de *A escrava*: “Mais ainda: o poeta reintegrado assim na vida recebe a palavra solta. A palavra solta é fecundante, evocadora... Associação de imagens. Telegrama.” (Idem, 2009, p.241). Veem-se tais direcionamentos nos variados róis de elementos similares, exemplificados na página anterior, como também no caráter sucinto em geral adotado nas orações, conforme se segue: “E saiu passear. Quando passou pela porta a sombra trepou no ombro dele. O herói não maliciou nada. Estava padecendo de fome porém a sombra não deixava ele comer.” (Idem, 2007, p.194).

Embora não tenha ainda explicitado as correlações, espero que seja sensível a aproximação entre os esforços de composição da linguagem de *Macunaíma* e os esforços de composição da linguagem dos poemas dos anos 20. Visitamos, quanto a esta, a escolha lexical de elementos caracterizados ou não como da modernidade, os sinais de pontuação, a multiplicação de vozes no espaço interno do poema, e propus que, apesar de pouco sintética, tratava-se, na proporção que cediam os componentes extraliterários envolvidos na feitura do poema, de uma linguagem representativa daquele mundo que se abarrotava cada vez mais de idioletos e perspectivas. Algo análogo ocorre no livro de 1928, como também já acontecia em escala menor nos contos publicados ao longo dos anos 20 – alguns deles reunidos em *Os contos de Belazarte* –, mas com diferenças preciosas para a leitura das peripécias do herói sem nenhum caráter.

Se a sintaxe, a pontuação, a representação das muitas vozes da cidade são aspectos comuns, a presença dos índices da modernidade em *Macunaíma* divide lugar com termos referentes às pesquisas do autor a respeito do folclore e dos costumes de diversas regiões do interior do país – a sugestão aqui é de que 1928 seja uma espécie de ponto de inflexão máximo da trajetória tradicionalista-folclorista-vanguardista de Mário de Andrade, que modulará muito a “terceira perna” desta síntese a partir de então (veremos no próximo capítulo como o mesmo ano será, de maneira muito intrigante, também um ponto de virada na estética de Oswald de Andrade).

Como um balanço geral da estrutura da rapsódia de 1928, remeto-me à leitura de André Bueno, para, a partir dela, em caráter de plataforma para o debate das ideias que serão desenvolvidas adiante, caminhar para o desfecho e para o propósito deste intervalo.

Como em todos os movimentos de Mário de Andrade, públicos e privados, criativos e críticos, também nesse grande livro do Modernismo brasileiro [*Macunaíma*] fica faltando o espírito de síntese que equilibrasse o jogo dos contrastes, dos conflitos e das contradições. E os há, de toda ordem: entre selva e cidade, pensamento racional e mitologias primitivas, espírito lúdico/erótico e ética do trabalho, a variedade regional e cultural do Brasil, as diferentes misturas étnicas, o legado da sociedade colonial e escravista e os símbolos da civilização burguesa, uma mistura variada de real e fantástico, de humor e dor, de perdas acentuadas, que acabam por derrotar o herói de nossa gente. (2002, p.160)

O flagrante desta tensão na obra de Mário de Andrade não só dá notícia sobre a dificuldade de síntese das múltiplas materialidades e linguagens que se fortaleciam naqueles anos, sobremaneira a partir do modo como a cidade atraía imigrantes de outras regiões e países, também ela limítrofe entre os modelos litorâneo e sertanista de pensar o Brasil e suas linguagens, mas também aponta para o aspecto talvez de maior tensão, e, por consequência materialista, o que mais confere problemas à economia do livro, que é a composição do narrador.

No capítulo a respeito da poesia de Mário de Andrade, comentei acerca do jogo de espelhos para que se entenda o remetente da “Carta pras Icamiabas”, mas não me refiro especificamente a esse excerto quando penso nas vicissitudes do narrador de *Macunaíma*. Tampouco me refiro aos momentos em que a persona do autor se deixa entrever, diretamente, como na citação dos “famosos sapatinhos” de Ana Francisca Almeida de Leite Moraes, madrinha do escritor, ou indiretamente, como na escritura do capítulo VII²⁷, célebre capítulo sobre a macumba, que teria sido fruto de uma visita que o modernista fizera ao candomblé, acompanhado por Pixinguinha (TONI, 2004, p.57-58). A reflexão tem um sentido razoavelmente simples, qual seja, o de responder à seguinte e direta pergunta: quem é o narrador de *Macunaíma*?

Embora a resposta esteja explicitada no epílogo da história,

²⁷ É interessante pensar que o primeiro revide efetivo do herói contra o gigante Piaimã se dê num terreiro de macumba e no Rio de Janeiro. Refletindo a partir de Bourdieu, parece uma espécie de pedágio simbólico pago pela forma literária de fora do centro, dando destaque ao polo de forças mais significativas. Em trabalho futuro, perscrutarei as narrativas do final do século XIX e começo do século XX em busca da presença de São Paulo em narrativas de escritores sediados no Rio de Janeiro – como em *Senhora* ou *Esau e Jacó*, por exemplo. É bem provável que o fortalecimento da metrópole paulista também exija que o pedágio seja pago do outro lado da estrada.

A tribo se acabou, a família virara sombras, a maloca ruíra minada pelas saúvas e Macunaíma subira pro céu, porém ficara o aruaí do séquito daqueles tempos de dantes em que o herói fora o grande Macunaíma imperador. E só o papagaio no silêncio do Uiracoera preservava do esquecimento os casos e a fala desaparecida. Só o papagaio conservava no silêncio as frases e feitos do herói.

Tudo ele contou pro homem e depois abriu asa rumo de Lisboa. E o homem sou eu, minha gente, e eu fiquei para vos contar a história. Por isso vim aqui. Me acorei em riba destas folhas, catei meus carrapatos, ponteei na violinha e em toque rasgado botei a boca no mundo cantando na fala impura as frases e os casos de Macunaíma, herói de nossa gente.

Tem mais não. (ANDRADE, M., 2007, p.214),

convém discriminar o explícito para dar a compreender seus descompassos.

Passando ao largo da oscilação entre registro culto e popular do trecho, e que se verifica no restante do livro e em muitos dos poemas dos anos 20, ao menos – assunto apetitoso para ocupar o centro de uma pesquisa de linguística e literatura, mas que só margeia o escopo deste trabalho –, cabe remontar o caminho das histórias do herói até o leitor: o protagonista é um primeiro narrador, que conta sua história ao papagaio antes de virar estrela; o papagaio, antes de abrir asa rumo de Lisboa, contou toda a história a um homem; e, por fim, este homem, acororado e **cantando** a história por meio de um toque rasgado de viola, é quem conta a história ao leitor. Em outras palavras, o narrador que nos conta toda a história, ou melhor, que nos canta toda a história, o que sabemos só na última página, é um violeiro que ouviu de um papagaio que ouviu de Macunaíma provavelmente todas as idas e vindas que o leitor acompanhara desde o início da narrativa. Nota importante para o fato de que o índio contou sua história somente ao papagaio (Ibidem, p.201), que pode ter contado a outros, mas que chega a nós por este violeiro, que se apresenta na página derradeira.

Relevemos a uma primeira objeção de que há passagens da narração não presenciadas ou sabidas por Macunaíma – como, por exemplo, “Houve um momento em que o silêncio foi tão grande escutando o murmurejo do Uiracoera, que a índia tapanhumas pariu uma criança feia” (Ibidem, p.13), mas também nas bifurcações da história com acontecimentos envolvendo os irmãos do protagonista –, o que invalidaria a linha direta do narrado, porque se poderia replicar que a forma mimetiza a estrutura das lendas (“quem conta um conto aumenta um ponto”) e, portanto, a régua da verossimilhança não seria adequada para medir esta prosa marioandradina.

Aceitando-se a réplica e ancorando *Macunaíma* na esfera das narrativas orais, cantadas, sertanistas, e/ou nas narrativas de vanguarda, desvela-se ainda outra característica antes à sombra para a caracterização da estética da literatura de Mário de Andrade nos anos 20, sobremaneira para *Macunaíma*. Tal como as lendas, não raro há ao longo do livro certa bruma lacunar, mítica e, talvez, escapista que preenche a tessitura narrativa amarrando os eventos. Logo no capítulo primeiro, ilustro o argumento, nos deparamos, imediatamente após o parágrafo com a descrição do nascimento da criança, com: “Já nas meninices fez coisas de sarapantar. De primeiro passou mais de seis anos não falando” (Ibidem, p.13). Pouco interessa ao narrador, ou aos narradores, recuperar a formação do herói, os motivos de sua preguiça, sua primeira infância ou sua maturação sexual. Há frequentes saltos narrativos ou mudanças de rumo para os pontos considerados fundamentais, em semelhança não fortuita com o discurso bíblico, conforme caracterizado por Auerbach:

Mas Pedro e as outras personagens dos escritos do Novo Testamento estão em meio a um movimento geral em profundidade, movimento que se limita, provisoriamente, quase que só a eles, e que só muito paulatinamente (na história dos Apóstolos já aparecem os inícios) avança para o primeiro plano histórico. (1987, p.37)

Essa economia se torna ainda mais evidente ao cotejarmos com a prosa da mesma década do próximo autor que leremos minuciosamente neste trabalho, Oswald de Andrade, que também porta silêncios e vazios, mas reproduzindo, com efeito, velocidade e um mundo de coisas, em vez de letargia, hesitação e um mundo de mistérios, conforme constatamos no seguinte trecho:

Jardim desencanto
O dever e procissões com pálios
E cônegos
Lá fora
E um circo vago e sem mistério
Urbanos apitando nas noites cheias
Mamãe chamava-me e conduzia-me para dentro do oratório de mãos
grudadas.

– O Anjo do Senhor anunciou à Maria que estava para ser a mãe de Deus.
(ANDRADE, O., 1999, p.45)

Nota-se que o nascimento do protagonista, aqui representado, é de outro teor, e concretiza as imagens por um processo de lapidação que será mais bem analisado no próximo capítulo – fora de contexto, seria possível até mesmo analisá-lo como poema, haja vista a proximidade dessas construções em relações à maioria dos poemas do autor. Mesmo com a referência ao texto sagrado no desfecho, o movimento em *Memórias sentimentais de João Miramar*

consegue ser muito mais de blague do que místico, e muito menos místico, certamente, do que em *Macunaíma* – vale observar o quanto Mário de Andrade recupera ou não o caráter divino da figura mítica do herói, que era primordialmente um deus (CASCUDO, 1993, p.412).

Em suma, uma primeira particularidade que gostaria de frisar quanto ao narrador é a mobilização de uma narrativa de tipo lendária, enevoadá, mistificante e lacunar, com vetores que apontam para a origem ou para a fuga, o que acaba se manifestando no desfecho do herói. A observação deste movimento reforça o caráter de inflexão do romance e o consolida como ponto importante na estética do escritor, não como exemplo fulgurante de acerto, na minha leitura, mas como grau maior de tensão entre diretrizes diversas (cultura popular, estéticas de vanguarda, impulsos pedagógicos e ímpeto missionário), que depois se dirigirão para os mais dedicados trabalhos etnográficos, apaziguando-se nas narrativas de periferia e nos poemas menos vanguardistas e mais confessionais.

Uma segunda objeção que poderá levantar um leitor atento, já irritado, seria a seguinte: “pois bem, não me interessa que o narrador seja o índio, o papagaio ou o violeiro, mas por que, raios, esse narrador se revela como tal somente na última página do livro?” Ainda o tal leitor iracundo: “devo considerá-lo de fato o narrador do livro, mesmo que ele não se mostre em nenhum momento anterior a esse, trata-se de um narrador efetivo, que consolida determinado perspectiva de relato, ou trata-se de uma espécie de narrador *ex machina*, que surge no ocaso para descerrar a história de algum jeito?”

Esses questionamentos são ainda mais reveladores para pensarmos sobre as operações efetuadas por Mário de Andrade na mediação da matéria narrativa em *Macunaíma*. Já identificamos na linguagem a presença de impulsos etnográficos coexistindo com impulsos de vanguarda, equilíbrio que decerto não faz parte do *ethos*, ou caráter, do violeiro catador de carrapatos, do papagaio ou do protagonista. Por haver coerência do narrador por todo o livro, senão no intermezzo da “Carta pras icamiabas”, parece inconsistente defender que o escritor tenha reproduzido a cadeia de transmissão da literatura oral, ou seja, a forte presença de um eu reconhecível desarma a possibilidade de tomarmos o livro como mimético da produção anônima e coletiva produtora de cultura – aliás, esta é uma figuração do provavelmente maior impasse sentido pelo autor na construção da mediação da narrativa e de alguns poemas da década estudada: defensor da cultura compartilhada, espontânea e não popularesca, como dar forma estética a ela sem que se erija um narrador que a medie, conferindo individualidade, método e intenção, quiçá, pedagógica?

A linguagem, portanto, aponta para um narrador outro que não aqueles apresentados pelo livro. Em vez disso, tem-se a impressão de um narrador culto, familiarizado com as estéticas mais recentes, com tendências para a valorização da tradição passada e das variedades de seu entorno e imbuído de lutas político-estéticas importantes àquela altura no campo literário brasileiro. O que sugiro aqui, evidentemente, é que uma das formas de resolvermos as incongruências da construção do narrador é entendemo-lo como uma espécie de *alter ego* literário de Mário de Andrade, uma persona construída literariamente pelo escritor para figurar na obra e nos contar/cantar a história. Estratégia que já tinha sido ensaiada antes, nos contos depois publicados em *Contos de Belazarte*, em que todas as histórias começam com “Belazarte me contou.”, mas que ganha outra acepção em *Macunaíma*, personagem mais próximo a Pedro Malasartes e que não reconhece freios para realizar suas vontades – Câmara Cascudo, sobre a lenda, caracteriza Macunaíma como “um misto de astúcia, maldade instintiva e natural, de alegria zombeteira e feliz” (CASCUDO, *ibidem*) –, perfil notadamente diverso do metódico e calculado escritor e talvez mais próxima de seu ainda amigo, Oswald de Andrade.

Refletindo sobre algumas refrações da identidade do poeta de *Pauliceia* em seus poemas, Anatol Rosenfeld afirma:

Em todos esses exemplos manifesta-se uma consciência aguda, às vezes desesperada, de multiplicidade mesclada do próprio ser, mas ao mesmo tempo o sentimento transbordante da riqueza daí decorrente, da plenitude de quem “TUDOAMA” e com tudo se identifica: Macunaíma percorrendo a passos de gigante o imenso Brasil de todos os tempos. Mas Macunaíma também, tantas vezes desfeito em pedacinhos e de novo recomposto, Macunaíma virado Saci, procurando aos lamentos a muiraquitã que dizem ser símbolo de pureza. Macunaíma ainda, maravilhado com aqueles “que falam numa língua e escrevem noutra”. (2013, p.191)

Menos interessado na riqueza que decorre da procura do autor e mais nas tensões e nos estilhaços que podemos sentir durante a leitura, parece-me que a revés da forma relativamente coesa, *Macunaíma* apresenta-se como um ápice do movimento mediador e conciliatório da estética de Mário de Andrade, e é na linguagem e na construção do narrador em que se encontram as arestas impossíveis de serem aparadas.

Vale dizer que a mobilização de matéria biográfica ou antibiográfica, como especificamente neste caso – as peripécias cruéis do protagonista são tantas vezes antípodas do sabido comedimento do escritor –, é movimento não incomum na literatura moderna, tendo, por exemplo, a construção refratada de James Joyce em Stephen Dedalus, no *Ulisses*

(1922) ou de Oswald de Andrade nas *Memórias sentimentais de João Miramar* (e também em boa parte de sua obra), dentre tantos outros escritores e exemplos. Além do mais, a linha pela qual é transmitida a história, a saber, índio-papagaio-violeiro, somada aos esforços etnográficos e a familiaridade demonstrada na linguagem em relação à literatura de vanguarda, parece já anunciada e antecipada no verso isolado do segundo poema de *Pauliceia desvairada*: “Sou um tupi tangendo um alaúde!” (ANDRADE, 1993, p.83); ou confessada em carta a Manuel Bandeira, em que Mário diz desejar ser seu herói sem nenhum caráter. Por esta leitura, as observações de que Macunaíma está sempre deslocado (BUENO, op. cit., p.164) e que não gera descendência, apesar das muitas brincadeiras ao longo da história (FISCHER, 1990, p.56 e ss.) ganham novas possibilidades de leitura.

As reflexões levadas a cabo aqui sobre uma espécie de construção literária do duplo do autor dentro da obra poderiam seguir por investigações sinuosas – o fato de Macunaíma não ter pai, sua sexualidade sempre exagerada, as muitas ocorrências lúdicas e infantis, inclusive de caráter sexual, ao longo da narrativa, seriam pistas relevantes nessa trilha –, mas interessam ao argumento no sentido estrito de demonstrar o tamanho de esgarçamento de uma forma literária que exija tal envolvimento do autor na construção de uma instância mediadora da matéria narrada. Por este prisma, a seleção de uma espécie de coletânea do folclore e dos costumes das diversas regiões do país, os marcos importantes a serem demarcados na política literária modernista – contra o Parnasianismo, contra o Naturalismo, literatura em língua brasileira, com tema cotidiano etc. – e a atualização da inteligência brasileira por meio das estéticas de vanguarda formam um tecido por demais tensionado para servir de esteio às peripécias de um herói com ares de síntese do cidadão brasileiro.

Escritor refletido, bem preparado e pedagógico, conforme perfil literário reconstruído no capítulo precedente e corroborado neste intervalo, preocupado em fazer mediação dos avanços sem perder representatividade de seu entorno e sem abandonar as conquistas político-estéticas. Não causa estranheza que tenha ficcionalmente jogado com a projeção de sua persona na pele do protagonista e que tenha enfrentado grandes dificuldades em construir um narrador que acompanhasse Macunaíma em sua formação, na empresa pela recuperação da muiraquitã e na ascensão melancólica após o regresso ao mato virgem, já que escolher um narrador é escolher uma perspectiva, um ponto a partir do qual toda aquela matéria será mediada – veremos como o segundo escritor neste trabalho não demonstrará a princípio tantas dificuldades para escolher sua mediação.

Se a Antropofagia de Oswald é fundamentalmente a proposição de um conjunto de ideias pela perspectiva do outro – algo que parece tão simples, mas tem enorme força libertária –, a relação de *Macunaíma* com esse movimento é muito maior do que fazer do herói antes índio negro do que branco, do que dispô-lo na cadeia responsável pela narração da história ou do que lhe dar por característica uma “cabeça [que] ficou pra sempre rombuda e com carinha enjoativa de piá” – o quadro de Tarsila do Amaral (p.109) seria uma representação aproximada de nosso herói. A semelhança vem essencialmente de um exercício de alteridade radical com problemas particulares a um e a outro em meio à selvageria selvagem de um mundo moderno.

Para que não se exorcize o gracioso fantasma de *Grande sertão: veredas*, que atormenta este trabalho, sem exigir vingança, as duas proposições de alteridade de 1928 podem ser vistas à luz da obra-prima de Guimarães Rosa e do acerto nos exercícios de alteridade perfeitos pelo escritor mineiro, quer na pele de Riobaldo, quer em alguns de seus contos célebres²⁸.

²⁸ Destaque para a análise de Ana Paula Pacheco do conto “O famigerado”, presente em *O lugar do mito*.

3. OSWALD DE ANDRADE, NOSSA ÚLTIMA VANGUARDA

“Se vocês, em política, forem como são em estética, estamos feitos!” (Caetano Veloso, na performance de “É proibido proibir” no III Festival Internacional da Canção Popular²⁹)

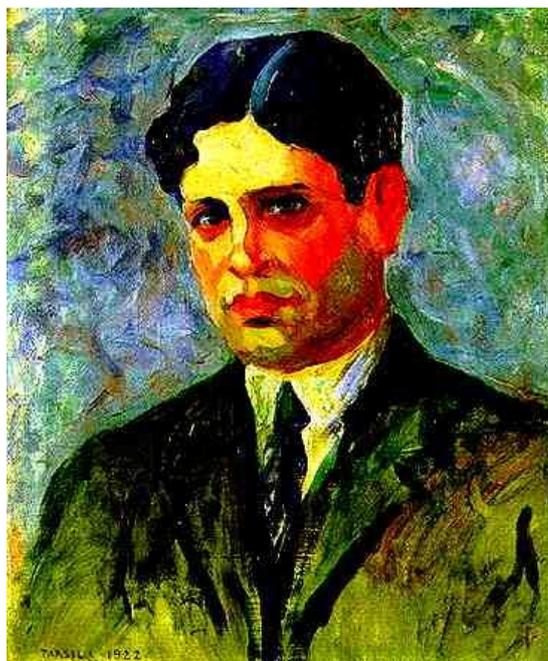


Figura 5

Diferente do que ocorreu em Mário de Andrade, a provocação do título será explicada no decorrer da seção, mas deriva de uma observação de Adorno preciosa para investigarmos a mobilização das estéticas de vanguarda pela cultura paulista, uma espécie de segunda epígrafe do capítulo. Vamos a ela:

Casi podría medirse la grandeza del arte de vanguardia con el criterio de si los momentos históricos, como tales, se han hecho en él, esenciales, o, por el contrario, se han allanado en la intemporalidad. (LUKÁCS, ADORNO et alli, 2002, p.34)

Em outras palavras, para o filósofo alemão, um modo de aferir o acerto da arte de vanguarda é verificarmos se nela estão os momentos históricos estetizados ou se consiste tão somente em exercício de forma, pavimentado na atemporalidade – “momentos” e “atemporalidade”, palavras demasiado caras a este trabalho.

²⁹ Há uma transcrição do discurso em www.tropicalia.com.br, consultado em 28/07/2013.

Irei me valer dos estudos antes realizados sobre o Papa do Modernismo para introduzirmos comparativamente alguns comentários acerca da trajetória biográfica de Oswald de Andrade, para em seguida analisarmos sua poética inicial à luz do desenvolvimento da pauliceia. Em vez de reconstruir, portanto, a biografia do filho de Dona Inês isoladamente, procurarei fazê-la em cotejo com a vida do outro núcleo do movimento modernista, a fim de iluminá-los mutuamente, um a partir do outro.

Diferentemente da origem modesta de Mário, Oswald chega ao mundo, em 1890, na linhagem de uma abastada família da sociedade paulistana. Seu pai, embora tenha sido por boa parte da vida membro de classe-média trabalhadora, era filho de escravocratas decadentes da região de Baependi (MG), emigrados por sua vez, de São Paulo, no século XVIII – por uma leitura segundo Bourdieu/Miceli, significaria dizer que se trata de homem possivelmente dotado de capital cultural e que eventualmente pode lançar mão do capital de relações sociais da família decadente para travar relações. Sua mãe, de origem mais elevada, era filha de desembargador paraense de carreira ascendente nos tempos do Império e irmã de desembargador nos primeiros tempos da República. O lado materno de sua família familiarizara Oswald com propriedades, divertimentos burgueses, casamentos, heranças e relações importantes no mundo intelectual – o escritor foi sobrinho, por exemplo, de Inglês de Sousa, romancista de *O missionário* (1888) e um dos fundadores da Academia Brasileira de Letras e na juventude chegou a travar contatos com figuras importantes, como Olavo Bilac, Eduardo Prado e Joaquim Nabuco, figuras de destaque em âmbito nacional.

Por outro lado, em escala diversa, sua genealogia se aproxima da história familiar de Mário de Andrade, cujo pai também casou acima da classe, com a diferença de que a família paterna da “criança terrível do modernismo brasileiro” era igualmente abastada na geração anterior e casou-se com uma família estabilizada, não em descenso. Em síntese e diagnóstico preciso do próprio Oswald, ao falar de si e dos primos: “Nossos pais vinham do patriarcado rural, nós inaugurávamos a era da indústria” (ANDRADE, O., 1976, p.5); dando notícia da criação de certa “consciência capitalista” no seio familiar. Em comparação à ausência de capital, de capital simbólico e de capital de relações sociais de Mário de Andrade, Oswald os tinha em abundância ao longo de sua maturação.

Seguindo o cotejo, se o ambiente familiar do primeiro em sua infância e juventude foi de intensa superação, visando a atender supostas responsabilidades diante da perda do irmão mais moço (MICELI, 2009, p.162), a recomposição do período de formação de Oswald

de Andrade, que também perdera uma irmã, mas mais velha, que não chegara a conhecer, resulta na imagem de um filho único, relativamente mimado e desprendido, voltado para a apreciação de sua condição abastada, embora cercado das intensas preocupações e não menos sufocantes cuidados, sobretudo maternos. Entre sucessos e insucessos, experimentou o palco dos teatros de bairro e os saraus, como também estava informado da existência do Velódromo e do futebol, que principiavam, embora preferisse hábitos mais caseiros, muito pela proteção exagerada dos pais quanto ao único e bajulado herdeiro.

Cabendo desde já a nota, menos relevante do que na biografia de Mário, que, apesar da família tremendamente católica, conforme os relatos de Oswald em suas memórias, ele jamais teria conseguido transformar a ritualística em crença sincera e podemos dizer, amparado também pelas suas relações com o Comunismo incipiente nos anos 30, que o escritor era igualmente vanguardista em termos religiosos, criando-se católico, mas tornando-se, a partir da viagem à Europa morte da mãe em 1912, cada vez mais laico, embora órfico, expressão para uma religiosidade profunda que ele considerava inata à condição do homem (ANDRADE, O., op. cit., p.44), com poucas ligações ao orfismo pré-cristão. Embora afluísse nos momentos de maiores incertezas ou angústias (BOAVENTURA, 1995, p.38-41), seu catolicismo, ao que parece, não se transformou em prática íntima e estruturante, mas concretizou-se como busca interminável a partir da fragilidade humana.

Enquanto Mário de Andrade deixou o Brasil uma única vez somente, pelas fronteiras esmaecidas da Floresta Amazônica no fim da década de 20 (ANDRADE, M., 1983, p.23-29), Oswald de Andrade, após a conturbada adolescência no Ginásio de São Bento – localizado à praça onde se ambienta “XIII”, analisado no capítulo anterior –, o começo apadrinhado da carreira de jornalista no *Diário Popular*, bem como sua extensão no ousado *O Pirralho* – onde “começou a cultivar sua escrita de traço humorístico” (FONSECA, 2008, p.46) –, e um ingresso decepcionante na Faculdade de Direito do Largo São Francisco, foi à Europa pela primeira vez em 1912, com pouco mais de vinte anos, passando por Roma, Londres, Paris, Berlim, dentre outras cidades. O quadro europeu de agilidade mental e de costumes, comparativamente ao que Oswald identificava como academicismo e tradicionalismo brasileiros, o fascinara: “Quando *Serafim Ponte Grande*, recém chegado a Paris, dizia que agora podia trepar, exprimia meu desafoço” (ANDRADE, O., op. cit., p.68).

Sobre isso, aliás, ao contrário das esparsas informações sobre a vida afetiva de Mário Andrade – silêncios e pigarreares que precisam ser entendidos como repressões da assunção

explícita da homossexualidade do escritor por boa parte da inteligência brasileira –, temos diversas notícias sobre os prazeres e seus desdobramentos na biografia oswaldiana: seu romance com a dançarina francesa Kamiá, que acompanha o escritor no retorno a São Paulo e com quem tem o primeiro filho, nascido em 1914, e com Landa Kosbach; o envolvimento intenso e trágico com Deisi, a Miss Cyclone, em 1918, que podemos acompanhar em *O perfeito cozinheiro das almas deste mundo*, “testemunho de um tempo, da belle époque paulistana, da atmosfera e espírito que se formava uma geração” (BRITO, 1992, p.X-XI), mas também do caráter acanhado da província, sempre escandalizada com as peripécias amorosas de Oswald; além dos impulsos de caráter mais restritamente sexuais ante os colegas de ginásios, as criadas e agregadas da família, as prostitutas, todos relatados em *Um homem sem profissão*.

Com o risco de pôr o autor no divã, tantos relacionamentos públicos, rocambolescos, a dedicatória de seu livro derradeiro (“a Maria Antonieta D’Alkmin, o reencontro materno”) e mesmo a defesa de uma organização matriarcal parecem apontar para um escritor que viveu relativamente “sob as ordens de mamãe”. O que nos compete mais propriamente é que mesmo nas forças mais íntimas, portanto, aquilo que é conciliação e culpa em Mário de Andrade, torna-se afirmação e ímpeto no jovem Oswald, que não à toa traz Nietzsche e Dostoiévski presidindo sua formação intelectual (ANDRADE, O., op. cit., p.69). Numa combinação intrigante e provavelmente não fortuita, o azar no meio do nome de Belazarte, desdobramento literário de Mário, é amar no trocadilho oswaldiano Miramar.

De volta à cronologia, na segunda metade dos anos 10, já se organizava em torno do escritor um grupo de futuros importantes personagens da cultura paulistana, como Monteiro Lobato, Guilherme de Almeida, amigo do autor desde a década anterior, Inácio Ferreira da Costa, desenhista e ilustrador – esses três formariam o trio que acompanhou Oswald no enterro de Deisi em 1918 (Ibidem, p.137) –, Menotti del Picchia, Di Cavalcanti, Brecheret, Malfatti e, claro, Mário de Andrade, que conhece numa festa do Conservatório Dramático e Musical. Tendo já assimilado as proposições de Marinetti e o verso livre de Paul Fort desde sua viagem à Europa, nada o interessava em literatura brasileira, salvo Machado de Assis e Euclides da Cunha. Nas páginas de *O perfeito cozinheiro*, além de dar vida a Miramar, protagonista do célebre romance de seis anos mais tarde, o escritor exercitou um humor ácido e sucinto, os trocadilhos e os *ready mades* que comporiam eixo importante de sua poética ulterior (cf. CAMPOS in ANDRADE, O., 1992). Também por esses anos, em 1916, terá um ato de sua peça com Guilherme de Almeida, *Leur Âme*, encenado no imberbe Teatro

Municipal, estreia literária que ampliou ainda mais sua alçada no mundo cultural e intelectual paulistano.

É também nessa década que Oswald conhece mais de perto as engrenagens do mundo capitalista, ao tomar a frente das economias da família no lugar do pai, então fragilizado pela idade e pela saúde e que morreria em 1917. Propriedades, letras de câmbio, empréstimo e desvalorização foram palavras que foram acrescentadas a seu vocabulário diário. Da infância abastada, numa “cidade pequena e terrosa. Pouca gente. Um ou outro sobrado de um só andar” (ANDRADE, O., 1976, p.10), sua riqueza ascenderá no princípio do século para se ver sensivelmente diminuída com o passar dos anos, pelo esfacelamento familiar ou por eventos externos, como a Grande Guerra ou a Crise de 1929. Diversamente do ascendente Mário, Oswald de Andrade nascerá na enorme casa da rua Barão de Itapetininga e viverá seus últimos tempos num apartamento modesto na rua Ricardo Batista. Em observação de talvez descabida melancolia, o autor dispenderia suas últimas semanas em busca de prover sucesso a Alkmin e aos filhos pequenos, pois a família não tinha outras fontes de renda senão seu trabalho e seus acertos financeiros.

Diferença de trajetória que talvez possa ser profícua ao compararmos o autodidatismo esmerado do primeiro, que lhe afiançou a posição de inexorável ao modernismo paulista, já que era notavelmente mais bem preparado que os demais (cf. MICELI, 2009), à mobilização de capitais social e simbólico do segundo, que já transitava na esfera da alta cultura paulistana e carioca, em benefício do jovem grupo que proporia novos paradigmas estéticos para a esfera da cultura brasileira. Complementarmente, tanto a formação impecável de Mário de Andrade quanto a predisposição do mundo cultural paulistano ao grupo capitaneado por Oswald foram elementos indispensáveis à consolidação do modernismo paulista a partir dos anos 20.

O que busco argumentar nesta breve recuperação biográfica é que o poeta chega à década de vinte do último século, escopo deste trabalho, dotado de experiências e condições muito diversas das maturadas pelo outro escritor estudado neste trabalho, e disso decorre, parcialmente, as diferenças estéticas na maneira com que os dois erigiram suas formas literárias a partir da efervescente e compartilhada São Paulo daquele tempo.

Sem o intuito de esgotar essa caracterização, que será complementada no decorrer deste capítulo e a partir dos poemas analisados, a vivência ainda jovem e de maneira relativamente vasta do processo social europeu, a familiarização com as formas literárias de

vanguarda, a escolha do caminho público do jornalismo para o exercício intelectual, sua condição abastada – e inteirada das engrenagens capitalistas –, seu trânsito, por meio da atividade jornalística e de sua condição de classe, pelas altas esferas do mundo cultural paulistano e até mesmo sua condição afirmativa de busca pelos prazeres – versus certo “sentimento de inferioridade” estruturante do espírito marioandrado, “uma das molas de sua obra” (CANDIDO, 1992, p.211) – são fatores que precisam ser considerados ao perscrutarmos a fórmula sintética encontrada por Oswald de Andrade para seus poemas.

Um indício da relação entre a formação individual de Oswald e a forma poética construída por ele na década de 20 pode ser encontrado na análise de excertos literários anteriores à poesia pau-brasil e aos manifestos. Se há excertos notavelmente distantes da síntese formal alcançada nos anos seguintes – como o trecho das *Memórias sentimentais de João Miramar* publicado em *O Pirralho* a 20 de maio de 1917 (MARTINS, 2010, p.83-84) –, há também traços importantes da organização sintética, dos trocadilhos, da pilhéria, dos *ready mades* e da inclinação ao aproveitamento da matéria biográfica para a organização estética – como diz Candido, “Um escritor que fez da vida romance e poesia, e fez do romance e da poesia um apêndice da vida” (in ANDRADE, O., 1976) – já nas produções dos anos 10, como por exemplo, nos textos que assinava em *O Pirralho* ou *O perfeito cozinheiro das almas deste mundo*, que é, acima de tudo, um diário coletivo de uma *garçonnière*.

À luz da trajetória do escritor, torna-se ainda razoável assumirmos como ponto de partida que “*compreender*, no sentido de operação intelectual sobreposta aos dados de impressão, para deformá-los, é processo secundário na sua vida [de Oswald], pautada quase toda pelo desejo enorme de sentir, conforme às aspirações profundas” (Idem, *Ibidem*) e que, possivelmente, podemos nos valer desta dinâmica para investigarmos também a organização de sua estética, que prima pelos processos intuitivos a despeito das mediações, que opta pelo enquadramento sucinto de máximo tensionamento à representação da multiplicidade, que sobreleva a cena objetiva em detrimento de uma instância subjetiva que organize a cena e que pouco se preocupa em reverter a compreensão para compartilhar o achado – impressões que serão retomadas na leitura dos poemas.

Essas escolhas vão muito refletidas nos modos de atuação político-literária do escritor ao longo dos anos 1920, após a efeméride de 22 que simbolicamente representou o começo do modernismo paulista. Enquanto Mário de Andrade desenvolveu uma vultosa atividade missivista com diversos correspondentes – na qual Candido reconhece destacado

papel na “formação duma consciência ‘funcional’ da inteligência brasileira” (1992, p.210) –, uma atividade teórica notável, como em *A escrava que não é Isaura*, e enfrentou viagens a diversas regiões do Brasil no intuito de pesquisar e recolher manifestações da cultura popular, na minha leitura, demonstrações de um espírito dialógico, didático e dialético; nos primeiros anos do modernismo, Oswald de Andrade elegeu os manifestos como principal canal de explanação de sua estética, acompanhados de uma atividade jornalística igualmente considerável, mas que, com o passar do tempo, se configurou discreta à sombra das demais áreas de atuação do escritor e só recentemente tem despertado renovado interesse da crítica brasileira.

Esta propensão, menos do que confirmar a impressão candidiana de um espírito individualista e aristocrático (Ibidem, p.245), depõe sobre certa tendência de Oswald ao exercício pleno da vanguarda, sentindo-se desobrigado em mediar a distância entre forma estética e processo social e compondo-se a partir da perspectiva de quem avista a tradição literária de seu ponto mais adiantando, sem interesse em conciliar-se com a tradição pregressa, mas de avançar para uma tradição futura – nestas roupagens, Oswald é quase a personificação do espírito paulista, conforme recuperado na primeiro capítulo. Uma contraprova dessa diferença é que tenha se envolvido em tantas atividades no campo intelectual quanto seu colega de movimento aqui estudado, mas não tenho sido caracterizado como um modelo de intelectual total, como o denomina Miceli. A natureza das atividades em Mário se envolve possivelmente façam dele uma plataforma sólida para o desenvolvimento do mundo intelectual brasileiro à altura dos anos 30, em meio ao novo panorama universitário, ao passo que o legado de Oswald deveria esperar pelos acelerados e dinâmicos anos 50 e 60.

Também precisamos ancorar tais estratégias menos imediatamente férteis de Oswald na longa viagem que o escritor fez à Europa em 1923, no encalço de Tarsila do Amaral (FONSECA, 2007, P.143 e ss.). Acomodados em Paris, os dois artistas frequentavam e eram frequentados por muitos dos que protagonizavam a cena parisiense naqueles anos: Picasso, Léger, Satie, Cendrars, entre outros importantes atores da vanguarda europeia no campo da literatura, da música e das artes plásticas, sobretudo. Observar tal circunstância nos leva a refletir se não poderíamos, de modo bastante claro, conceber os manifestos como uma commodity cultural que Oswald importou ao Brasil na década de 20. Analogamente, ao sentir o impacto de suas viagens na literatura que produziu a essa altura e compará-la com os esforços conciliatórios de Mário de Andrade, indagar se não é possível entendê-los como duas fases (no sentido elétrico do termo) distintas da apropriação do aparato moderno – ecoando

em parte a anedota sobre influência com que encerrei o primeiro capítulo. Por esta perspectiva, Oswald (220v) segue sendo esteticamente fundamental para o desenvolvimento do modernismo brasileiro, mas é compreensível que os escritores tenham se amparado mais, nos anos que se seguiram, nos esforços mediadores de Mário (110v).

Para bem entendermos alguns traços centrais à estética oswaldiana dos anos 20, passo a uma leitura mais minuciosa dos dois manifestos, antes de efetuar a análise de alguns poemas, em que sentiremos algumas proposições desses manifestos, refratadas.

O “Manifesto da Poesia Pau-Brasil” – ironicamente, cujo nome traz uma madeira extremamente rara, por sinal, ao sul da Guanabara, ou seja, região em que São Paulo se encontra (TOLEDO, 2003, p.50) –, publicado no *Correio da Manhã* em março de 1924, postulava uma estética impressionantemente arejada e emancipada, na consideração do ambiente acanhado, do ponto de vista social, político, moral etc., mas economicamente privilegiado, da São Paulo do início dos anos 20. Sua composição é responsável por um dos grandes torcicolos culturais da crítica brasileira de esquerda.

Lendo-o friamente, trata-se da defesa da modernização da poética nacional, no sentido de transformar o poema em objeto manuseável, consumível, comprável e exportável, práticas que tenderiam a ser vistas com desconfiança pelos espíritos críticos ao mecanismo do capital. Em contrapartida, o ato oswaldiano opõe-se ao embotamento literário dileto às camadas secularmente dirigentes do Rio de Janeiro, sobretudo, mas também de seus desdobramentos paulistas, mostrando-se afinado às novas posições de mando que assumiam o protagonismo da cena brasileira àquela altura. Em síntese: o manifesto é revolucionário em muitos aspectos, mas propõe como caminho crítico certa adesão à esfera das coisas. Se pensarmos na adesão do escritor ao comunismo na década seguinte, a equação se complica e nos deparamos com certo imbróglio que terá repercussões futuras, em especial nos artigos de Schwarz a respeito do Tropicalismo e a respeito da obra de memórias de Caetano Veloso. Para não nos alongarmos num assunto que não é propriamente o escopo deste trabalho, deixo a observação precisa do crítico, no calor da hora da emersão tropicalista, como um flagrante do contrassenso causado pelos desdobramentos da estética oswaldiana:

Sobre o fundo ambíguo da modernização, é incerta a linha entre sensibilidade e oportunismo, entre crítica e integração. Uma ambiguidade análoga aparece na conjugação de crítica social violenta e comercialismo atirado, cujos resultados podem facilmente ser conformistas, mas podem também, quando ironizam seu aspecto duvidoso, reter a figura mais íntima e

dura das contradições da produção intelectual presente. (SCHWARZ, 1992, p.75)

Estando claro que, mais do que as denominações distintas, Pau-Brasil e Tropicalismo estão distantes por um abismo de particularidades no processo social e um mundo de decantações estéticas diversas, fica a reflexão, que será mais bem trabalhada noutros pontos até o desfecho deste trabalho.

Detalhadamente, o “Manifesto da Poesia Pau-Brasil” propunha o protagonismo do espírito em relação ao “lado doutor, o lado citações, o lado autores conhecidos” e acusava o prestígio de uma gramática arcaizante e lusitana, na defesa de uma “língua sem arcaísmos, sem erudição. Natural e neológica. A contribuição milionária de todos os erros. Como falamos. Como somos.” No horizonte que se formularia esteticamente alguns anos mais tarde, “a reação contra todas as indigestões da sabedoria”. Ao que se soma o faro para a invenção e a novidade, que se sonhava passível de exportação e dava voz aos anseios estéticos do escritor – “o trabalho contra o detalhe naturalista – pela síntese” – e aos anseios de crescimento da cidade – “engenheiros em vez de juriconsultos”. Por fim, defendia um frescor para a representação literária, livrando-se das fórmulas prévias, “ver com os olhos livres”, além de propor uma metáfora preciosa a este trabalho: “acertar o relógio império da literatura nacional”.

Criticamente, o materialismo que tenho tentado cultivar de maneira aguerrida neste trabalho indica que o relógio deste manifesto nunca poderia ser acertado à força da estética sem pagar o preço de certa falta de organicidade, no sentido de tornar-se distante do processo social de que gostaria de marcar o tempo. Menos do que desvelar a intemperança oswaldiana e muito menos do que invalidar qualquer projeto de vanguarda, meu comentário tem o intuito de antecipar o que será argumentado ao longo desta seção, que a hora mostrada pelo relógio de Oswald na década de 20 estará muito mais precisa quarenta anos adiante, hipótese que busca confirmação na análise dos poemas e em alguns traços da continuidade do desenvolvimento paulistano. Talvez mesmo o autor intuisse ser a poética pau-brasil algo para outros tempos e outros escritores, conforme afirmou:

Se me perguntarem o que é Pau-Brasil, eu não vos indicarei o meu livro – paradigma de 1925, mas vos mostrarei os poetas que o superaram – Carlos Drummond de Andrade, Murilo Mendes, Ascenso Ferreira, Sérgio Milliet e Jorge de Lima. É o Norte e o Sul. Se alguma coisa eu trouxe das minhas viagens à Europa dentre duas guerras, foi o Brasil mesmo. (1971, p.95-96)

Uma rica interpretação desse primeiro manifesto pode ser desenvolvida a partir das observações de Benedito Nunes (in Idem, 1978, p.XVIII e ss.), ao desvelar que há nele a conjunção de uma busca por “estados brutos da alma coletiva”, subjacentes à consciência civilizada necessariamente importada – neste sentido, o nome “pau-brasil” é uma blague aguda que sugere um retorno ao aspecto natural impossível, porque já excessivamente explorado, exíguo, apropriado –, e de uma tentativa de “volta ao material”, aos elementos autóctones de nossa organização cultural, o que não deixa de ter afinidade romântica, promovendo um deslocamento considerável de matéria poética, como também, em escala menor, das faturas possíveis para organizá-la. É como se Oswald buscasse revitalizar o depósito disponível à poesia brasileira e propusesse uma forma de enquadramento mais objetiva, “geômetra”, “kodakada” e pronta para exportação, o que terá suas repercussões, como constataremos na leitura dos poemas.

Por seu turno, o “Manifesto Antropófago” – cujo gatilho supostamente fora a tela de Tarsila do Amaral representada na próxima página –, publicado em maio de 1928 na *Revista de Antropofagia*, dirigida pelo já mencionado Alcântara Machado e gerida por Raul Bopp, foi, para Oswald, um “lancinante divisor de águas” (1971, p.95), aparentemente radicalizando a metáfora primitivista e as possíveis relações de uma cultura periférica com seu centro.

Talvez este segundo manifesto não figure de vulto idêntico ao primeiro no argumento desenvolvido neste trabalho, porque os livros presentes no escopo são anteriores à sua escritura. No entanto, é tamanha a sua repercussão no quadro da cultura brasileira posterior que, embora tenha tido alcance limitado quando de sua publicação, a Antropofagia erigirá aqui alguns limites para a poética oswaldiana dos anos 20, bem como nos servirá de “termômetro estético” para medir a temperatura do desenvolvimentismo paulistano, mesmo que Oswald possivelmente não tenha, de fato, publicado qualquer poema tão antropófago quanto o Tropicalismo, já comentado, ou quanto *Macunaíma*, pois seus primeiros livros de poema são anteriores ao manifesto e seus livros da década de 40 parecem menos revolucionários do que os embebidos na poesia pau-brasil.



Figura 6

O aumento do tom da conversa entre um manifesto e outro pode ser rastreado, a princípio, também pela leitura cuidadosa de Benedito Nunes, que reconhece a organicidade da metáfora fundadora da antropofagia, centro da organização do manifesto, o diagnóstico do estado reprimido e subalterno como se organizava a sociedade brasileira, simbolizado mesmo na repressão jesuítica ao costume antropófago, e a potência terapêutica que possui a Antropofagia, ao propor uma oposição sistemática e violenta a todas as práticas colonizadoras da esfera cultural (estéticas, religiosas, políticas ou sociais). “A jocosa alternativa do dilema hamletiano parodiado – *Tupy or not tupy, that is the question* – que parece ter sido a célula verbal originária do Manifesto, resolve-se pois numa rebelião completa e permanente.” (in Idem, 1978, p.XXV-XXVI)

Seja impulsionado pelas formulações de Mário de Andrade em *Macunaíma* (CANDIDO, 1992, p.244) – “Mário escreveu a nossa Odissea e criou duma tacapada o herói cyclico e por cinquenta anos o idioma poético nacional”, disse Oswald (1928b, p.5) –, seja impulsionado pela intrigante pintura da então esposa Tarsila do Amaral – o cacto, o sol abrasador, o contraste entre as cores vivas da pintura e a postura triste do antropófago representado em formas de vanguarda apontam para um sertão ambíguo, civilizado/não-civilizado, para a São Paulo mítica que, do interior, come o que chega de fora pelo litoral e pelo Rio –, o “Manifesto Antropófago” é sensivelmente mais ousado e menos conciliador do que o manifesto anterior. Seguem as predileções por uma religião carnavalesca, pelo natural, pelo espontâneo, pelo prazeroso, pelo sucinto e pelo material. Este programa, porém, se alarga e intensifica-se pelas veredas da “transformação permanente do tabu em totem”, da aferição

do objetivo pela alegria, do imediato sorver orgânico, do uso desavergonhado e afirmativo das tecnologias, propondo a revolução caraíba como única possibilidade de a civilização brasileira ser de maneira não acanhada. “Só a Antropofagia nos une. Socialmente. Economicamente. Filosoficamente”. A base dupla da poesia pau-brasil, “floresta e escola”, torna-se uma base una, com a floresta devorando a escola, alegremente, criativamente³⁰.

Convém ainda desenvolver uma linha que considero ser a característica central do manifesto, mas que normalmente não ganha o protagonismo merecido, qual seja, a ideia de que a perspectiva clamada e valorada é a perspectiva indígena, o que pressupõe uma “sociedade socialmente diferenciada dentro da comunhão nacional” (CASTRO, 2007, p.133). Dizendo de outro modo, difícil afirmar que o “Manifesto Antropófago” seja de qualquer modo conciliatório na raiz de sua formulação, quer com as novidades do mundo do capital, quer com um nacionalismo tradicional, que entenda a nação como espaço homogêneo. Nisso reside uma radicalidade que não pode ser minorada.

Pareço afirmar o óbvio, mas creio que se naturaliza o fato de que todo o manifesto está centrado na explanação de um indígena e, na verificação do quanto isso é raro na literatura oswaldiana, esse aspecto deveria ser ponto de partida de qualquer análise. Por esta leitura, o estrangeiro não é convidado a compor a comunidade tribal, na prática do cunhadismo, muito menos a se estabelecer cordialmente na periferia da grande cidade, mas deglutido, como sucede a Gali Mathias – personificação do afrancesamento e da retórica jurídicos (jurisconsultos já criticados no manifesto anterior) – e ao Bispo Sardinha, base da datação do manifesto – o local do manifesto é, caracteristicamente, Piratininga, nome da região em que no futuro se desenvolveria a cidade de São Paulo. É explícita a distância entre as possibilidades de arranjo entre nacional e estrangeiro das estéticas de Mário de Andrade e Oswald de Andrade, bem como o que seria nacional a cada um deles e mesmo a centralidade ou não da ideia de nacionalidade, que certamente não é a mesma para índios e não índios.

A obra do antropólogo Eduardo Viveiros de Castro, entendida pelo próprio como uma “retomada da antropofagia oswaldiana em novos termos” (Ibidem, p.129), dá a dimensão da importância e do alcance do “Manifesto Antropófago”. Se este não comporta as deduções do antropólogo sobre uma dinâmica importante da organização do pensamento ameríndio, um ponto de partida inverso à máxima cartesiana – “se o outro pensa, ele existe” em vez de “penso, logo existo” –, intui proposições e deslocamentos afins na defesa da perspectiva

³⁰ As citações dos manifestos, nos últimos parágrafos, foram todas extraídas de ANDRADE, O., op. cit., p.5-19.

aborígene como a única legítima em relação a uma cultura materialmente dominante: “Queremos a Revolução Caraíba. Maior que a Revolução Francesa”. Conflui-se aqui a mistura de alteridades, a primazia do prazer, a formação de uma identidade mais orgânica e menos imaginada e o deboche de simplesmente ignorar qualquer importância que o outro dê a si mesmo e a seus objetos culturais ou tecnológicos, por conseguinte. Traços sobremaneira emancipados mas de difícil concretização, e que teriam encontrado a manifestação mais tangível na estética tropicalista um bom tempo depois – há quem aponte *Macunaíma* como realização de descendência antropofágica, contudo os anos de escritura da rapsódia e uma leitura estrutural mais atenta do livro, que esbocei no capítulo anterior, desacreditam a hipótese. Intrigante é que Mário e Oswald tenham buscado expressar-se pela voz indígena em um mesmo período.

(Talvez o agravamento das contradições materiais da modernidade brasileira, entre 1928, ano do Manifesto, e 1968, ano de *Tropicália ou panis et circensis*, desvele também determinada angústia do impossível na estética tropicalista. A deglutição das estéticas estrangeiras, que somadas às manifestações primordiais e concretas dos artistas envolvidos constroem um objeto tradicional e vanguardista concomitantemente, não releva o fato de que a possibilidade ontológica indígena é necessariamente uma utopia. Já não somos índios e o que podemos fazer em relação a isso, inclusive esteticamente, é demasiado limitado, senão pífio. A observação desta angústia, tornada grito na famosa performance de “É proibido proibir” no Festival Internacional da Canção em 1968, talvez remeta a um outro substrato ideológico do movimento tropicalista e constitua o “ser mito” do Tropicalismo, dialético ao “não ser” do xenofobismo de certa parcela do ambiente cancional do período, concretizado na Passeata contra a Guitarra Elétrica em 1967 – em referência à noção de “dialética rarefeita” (GOMES, 1996, p.90).

A Antropofagia de Oswald assume também outro lugar nos termos deste trabalho. A discussão sobre a problemática indígena e a formação de sua identidade, literária ou não, na cultura brasileira é matéria que escapa tanto às discussões sobre modernidade, já que os índios não são sequer marginais nas considerações do fenômeno urbano – o que parece latente desde a impressão de Machado de Assis, ainda no século XIX, que transcrevo: “É certo que a civilização brasileira não está ligada ao elemento indiano, nem dele recebeu influxo algum; e isto basta para não ir buscar entre as tribos vencidas os títulos da nossa personalidade literária” (1873, p.2) –, quanto às discussões de ascendência marxista e que compõem a estrutura dorsal das reflexões aqui desenvolvidas – embora se possam incluir os indígenas no

proletariado por parentesco de miséria, salvo lapso de leitura, os indígenas só aparecem no *Capital* em notas de rodapé, e como exemplo de propriedade coletiva (MARX, 1996).

O inesperado da valoração da perspectiva indígena nestes termos, ausente para o mercado e ausente para o antimercado, expõe o grau de particularidade do manifesto oswaldiano, o quão excepcional foi o “salto real” efetuado pelo escritor, já no horizonte da poética anterior, mas não em tamanha voltagem. Também não tão inflamável do ponto de vista do agravamento do impasse do desenvolvimento moderno, quando se torna cada vez mais explícito que os elementos de avanço e atraso, postos sem mediação na forma poética, como veremos presentes nos poemas de Oswald, são interdependentes e não antitéticos – o que acaba estranhamente ressoando aspectos antropológicos de certas comunidades indígenas (CASTRO, 2007, p.28).

Por hipótese, na floração antes da foice tropicalista, o crescimento do país rumo ao sertão, simbolizado na fundação de Brasília, a recuperação da perspectiva indígena, pela qual a obra de Lévi-Strauss é uma das grandes responsáveis, mas as questões identitárias das comunidades indígenas ao longo dos anos 70 são fundamentais, e, principalmente, ao alargamento do abismo moderno permitiram que uma nova configuração antropofágica tivesse tanto alcance e poder de fogo nos últimos anos da década de 60, espalhada por diversas áreas da atividade artística e cultural, constituindo uma espécie de espírito de tempo entre o fim dessa década e o começo da década seguinte, certa ilusão compartilhada de uma recusa possível, que os anos 70 tratarão de desfazer por meio das violências imperialistas, pela influência comercial ou pelo pau-de-arara, e os anos 80, de soterrar sob uma infinidade de maravilhosos objetos de consumo.

Em retorno aos manifestos, que serão comentados de novo a seguir, por meio da análise dos poemas, eles figuram por ora para a proposição de uma pergunta-chave para este capítulo e para o trabalho como um todo: em que essas reflexões estéticas do poeta nos auxiliam em uma leitura materialista da poesia oswaldiana nos 20?

Primeiramente, ao nos apresentar uma forma poética cuja teorização, desenvolvida, transformou-se possivelmente na estética mais incandescente de quatro décadas depois de suas publicações, senão de toda a segunda metade do século XX. Portanto, parece razoável que, estudando a fase pau-brasil da poesia de Oswald, encontre-se a decantação formal de um processo social análogo mas mais acanhado. Por hipótese, que antecipo, uma forma estética demasiado próxima de seus ascendentes parisienses, aqui incluído o futurismo italiano

publicado em Paris, para contemplar as particularidades do processo social paulistano daqueles anos. Desta forma, quase uma estética em busca de uma configuração adequada da matéria histórica, que lhe dê tônus – o que poderia ser considerado “desacerto” a um leitor que acredite que o maior valor de um esteta é representar seu tempo e lugar, mas “acerto” a um leitor que considera sua modernidade a partir de um ponto posterior aos anos 60.

Ademais, também se pode refletir a respeito das configurações desta forma estética “importada” por Oswald, bem como sobre seu ato de importação pouco mediado – mediar aqui no sentido de efetuar modificações numa forma estética primeira para dar conta de um processo social segundo. Na reprodução de determinada forma poética rumo aos fatos, objetiva, sucinta, em um processo social quarenta anos aquém de apresentar organicamente esse mesmo arranjo, o escritor aproxima-se, talvez demasiadamente, de uma visada reificadora e reificada do real, em vez de ensaiar as implicações históricas pressupostas àquela configuração, em vez de mediá-lo – aqui num segundo sentido, próximo ao primeiro, de instaurar internamente ao objeto estético uma importante voz tradutória.

Dizendo de melhor maneira, a partir da seguinte reflexão de Adorno,

Dado que la obra da arte no tiene como objeto lo inmediatamente real, no dice como le conocimiento: “Esto es así”, sino “Así es”. Su lógica no es la del juicio predicativo, sino la de la adecuación inmanente y sólo gracia a ésta, a la organicidad con que pone en relación y mueve a los elementos propios, toma posición. (in LUCÁKS, ADORNO et alii, 2002, p.40-41),

e retomando o panorama social paulistano reavivado no capítulo inicial deste trabalho, Oswald não estaria dizendo “assim é”, mas “assim deveria ser”, de posse da tecnologia estética de seus influenciadores, cujo processo social já apresentava as incompatibilidades naquele estado de agrura, versando sobre a provinciana capital paulista em estado de desenvolvimento, onde a incompatibilidade moderna se apresentava mais como residual do que como dominante. Desta forma, o ato estético de Oswald estaria mais próximo do “Isto é assim” do conhecimento – o que pode ser adaptado aos discursos de vanguarda: “Literatura é assim”, “Língua brasileira é assim”, “Poesia é assim...” –, do que do “assim é”, artístico e orgânico. Deixando claro que as reflexões valem sobremaneira para a Poesia Pau-Brasil e que a Antropofagia tem suas particularidades, algumas já explicitadas neste trabalho, outras ainda a se explicitar.

Duas observações tornam o quadro da poesia oswaldiana, no horizonte de leitura dos 20 paulistanos, ainda mais complexo.

A primeira, mais robusta e amparada nas observações de Candido quanto ao *Cortiço* (2004, p.116 e ss.), nos alerta para o fato de que a particularidade da representação de seu entorno poderia pagar o óbolo da impossibilidade de generalizarmos sua fórmula para uma interpretação geral de São Paulo ou do Brasil naqueles anos – veremos adiante que a primazia paulista possibilitaria com o passar dos anos a alegoria no plano literário. Por esta leitura, entrevemos mais claramente o crescimento da força da estética oswaldiana por meio do agravamento dos impasses da modernidade, na transformação da conjuntura social de exceção em regra.

Por esta hipótese, o tropicalismo do período militar representaria o ápice do caráter crítico dessa estética (cf. “Cultura e política, 1964-69” in SCHWARZ, 1992), porque sintonizar esteticamente o disparate é evidenciá-lo – ao que se soma a crítica incisiva às estruturas burguesas e a defesa da naturalidade do prazer, pautas que os militares se empenhavam em silenciar. Entretanto, quando o processo social torna ubíqua esta indistinção entre carroças e bondes na internet, nos shoppings, nas TVs a cabo, em todo lugar, o Tropicalismo é tão somente uma reafirmação desmobilizadora e paralisante do estado de coisas, portanto, reacionário.

A segunda observação consiste em entender que o objeto estético oswaldiano perfaz um movimento de paródia em relação ao mundo representado, ou seja, que, como o Machado de Assis de *Memórias póstumas de Brás Cubas*, Oswald de Andrade compreendeu que a melhor forma de crítica seria a construção de um eu lírico aderente às práticas de endinheirada burguesia paulistana, para a qual não há mesmo diferença entre uma ou outra esfera, pois tudo é “coisa”. Para que esta leitura se torne razoável, é preciso fazer uma leitura mais afastada dos poemas e entender que há intenso grau de construção entre o autor e a instância que este autor construiu na mediação, mesmo que aparentemente inexistente, do poema, aproximando, mais uma vez neste trabalho, narrador e eu lírico. De todo modo, tal burguesia plenamente reificada não existia ou não era comum nos anos 20 brasileiros (a maneira como os pais de Oswald são representados na biografia de referência (FONSECA, 2007) é uma prova disto) e, caso esta seja uma hipótese razoável, era também uma aposta da estética de Oswald – não que esta burguesia não tenha vindo a existir majoritariamente, como sentimos.

Passemos, enfim, à análise de quatro poemas oswaldianos no intuito de argumentar por algumas características aventadas nesta introdução à poética inicial do escritor, estruturar

novas questões pertinentes e sofisticar a leitura que faço da poética do autor ao longo dos anos 20.

3.1 “Pero Vaz Caminha”

O poema pertence à série “História do Brasil” e se encontra próximo à abertura do livro de poemas inaugural de Oswald, *Pau-Brasil*, precedido somente por “escapulário” e “falação”. Interessa ao argumento desta seção especialmente pela paródia que estabelece quanto à história do descobrimento do Brasil na perspectiva do colonizador, pela feição de objeto feito (*ready made*) que assume e pela economia poética extremamente sintética em que se estrutura – três traços importantes da poética do escritor no sentido de desvelar a maneira como seu entorno determina a forma poética, como procurarei argumentar.

“Pero Vaz Caminha”

a descoberta

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

os selvagens

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

primeiro chá

Depois de dançarem
Diogo Dias
Fez o salto real

as meninas da gare

Eram três ou quatro moças bem moças e bem gentis
Com cabelos mui pretos pelas espáduas
E suas vergonhas tão altas e tão saradinhas

Que de nós as muito bem olharmos
 Não tínhamos nenhuma vergonha (ANDRADE, O., 1974, p.80)

É provável que o primeiro movimento de leitura provocado pelo poema seja uma comparação com o texto original e o leitor curioso vá até a *Carta a El-Rei D. Manuel sobre o achamento do Brasil*, de Pero Vaz de Caminha, a fim de verificar como Oswald reorganiza o texto primeiro em nova configuração. O recurso que enseja essa comparação de textos é a paródia, uma manifestação complexa de ironia que assume diversas composições, mas pode ser definida basicamente como a presença dialógica e crítica de dois textos relacionados, “texto” aqui entendido no sentido amplo, podendo ser verbal ou não verbal.

(José João Cury (2003), em um interessante trabalho e de onde nos valem das discussões sobre a natureza da paródia, argumenta pela importância desta figura retórica em *O rei da vela* e pela caracterização desta peça oswaldiana como uma sátira menipeia, com a coroação de um rei bufo em seu encerramento. Em par com o já citado ensaio de Gilda de Mello e Souza sobre *Macunaíma*, ambos compõem um sensível esforço de demonstração de raízes mais longevas e populares a dois objetos estéticos centrais do modernismo paulistano – embora o Imperador de Mário de Andrade vire estrela, ganhando poder peremptório, mas distanciado e inócuo, em vez do poder temporário, mas efetivo, de Abelardo II na peça).

Visitando o texto original, a carta de Caminha, encontramos, por exemplo:

E assim seguimos nosso caminho, por este mar, de longo, até que, terça-feira das Oitavas de Páscoa, que foram 21 dias de abril, estando da dita ilha obra de seiscentas e sessenta ou seiscentas e setenta léguas, segundo os pilotos diziam, topamos alguns sinais de terra, os quais eram muita quantidade de ervas compridas, a que os mareantes chamam botelho, assim como outras a que dão o nome de rabo-de-asno. E, quarta-feira seguinte, pela manhã topamos aves a que chamam fura-buxos. (CAMINHA, 1997, p.7; em cotejo com a versão disponibilizado em domínio público)

O leitor percebe de pronto o aspecto sucinto, reduzido, podado do poema de Oswald em relação à carta do cronista – um bonsai talvez seja uma imagem interessante, sobretudo aos poetas concretos que incluem o escritor em sua genealogia. A maior parte dos dados informativos foi coada do texto, como a distância em relação à ilha de S. Nicolau, citada um pouco antes na carta, ou a nomenclatura popular para as ervas e aves encontradas. Dados que representam a necessidade da informação na carta do cronista, mas que poderiam evocar o combatido realismo no poema oswaldiano. Outras informações têm ainda seu sentido deslocado, como o modo de navegação, “de longo” – retilíneo em relação a um ponto determinado –, para uma sugestão poética da extensão do mar, ou como a marcação de tempo,

“as Oitavas de Páscoa” – oito dias depois da Festa de Páscoa –, para, talvez, uma metáfora musical para a grandiloquente comemoração cristã, reforçada pela proximidade em relação a “oitavas”, enfim, os rumores da festividade.

A estrofe³¹ ainda se vale do fato de que o campo semântico do descobrimento do Brasil é vastamente compartilhado, o que permite ao poeta suprimir o que poderia ser redundante, como a indicação explícita da carta ou data dos acontecimentos, revelando somente o nome do cronista, “Pero Vaz Caminha” (sem o “de”, à maneira como é popularmente conhecido). Ainda se pode encontrar, em leitura miúda, o uso lusitano do verbo “haver” em “houvemos vista de terra”, contido na carta, mas que ganha o destaque de um verso encerrando a estrofe, e uma segunda intertextualidade, explicitada pela economia poética concentrada, com o texto bíblico, em que Noé primeiro vê a pomba, para depois encontrar a terra pós-diluviana – a aproximação da Carta ao imaginário do Velho Testamento, bem como um estudo sobre os discursos fundadores brasileiros, foram indicados por SILVEIRA (2009, p.42 e ss) e argumentam pela recuperação crítica de uma espécie de mito fundador da nossa terra.

Um ponto fundamental para a compreensão desta primeira estrofe, e que ganhará matizes no decorrer do poema, é que o eu lírico assume, em tom de paródia, a perspectiva do colonizador português. Mais do que isso, lança mão de um texto que nossa cultura considera como um texto seminal, ou seja, um dos relatos inaugurais sobre o que nós somos, “nós”, neste caso, entendidos obviamente como portugueses no Brasil e não como autóctones. Este poema não se posiciona antropofagicamente, portanto, mas seu sarcasmo evidencia que a escolha desta perspectiva foi feita não para ser retificada, mas para ser problematizada, que já se distancia da assunção eufórica de um “eu”, embora não se posicione a partir da voz do outro, mas erija um outro.

Na estrofe seguinte, em que os selvagens são apresentados a uma galinha, a impressão é que a pilhéria está voltada para os indígenas – concomitantemente a uma sugestão erótica fina, que irá rebentar no desfecho do poeta. Contudo, de maneira mais ou menos sutil, a ironia quanto aos colonizadores está disseminada por todo o poema, na representação de uma reação um tanto canhestra a respeito de algo que tinha o tamanho do encontro de duas civilizações. No caso desta segunda estrofe, a única alteração quanto ao

³¹ Por não interferir no cerne do argumento, convenciono chamar cada uma das subdivisões do poema “Pero Vaz Caminha” de estrofe, embora reconheça que seja igualmente razoável lê-los como quatro poemas separados dentro da série com o nome do cronista português.

original é a hipercorreção “havam medo” – “tiveram medo”, no original (Ibidem, p.17) –, apontando talvez para o exagero de pompa verbal diante de algo que é da ordem da surpresa material do contato. Nas estrofes seguintes, a blague está no destaque dado ao salto mortal de Diogo Dias (“salto real”), brincadeira que serviu para atenuar e dissipar um possível espírito belicoso e fez com que os índios se espantassem, rissem e folgassem muito – intitulado, provocativamente, de “a hora do chá”, na fusão das dominações inglesa e portuguesa –, como também no título “as meninas da gare”, em que Oswald resgata e atualiza um trocadilho (“vergonha”) presente na carta, mas que evidencia a sociedade moralmente pudica e permeada de vergonhas da São Paulo do tempo do escritor.

Um segundo ponto interessante já foi observado por Haroldo de Campos em “Uma poética da radicalidade” (in ANDRADE, O, 1990) e consiste na semelhança entre a poética de Oswald e os *ready mades* de Duchamp. Alguns dos componentes estéticos da proposta realizada pelo artista francês ao longo dos anos 1910 podem ser transpostos a este poema do escritor paulista: a ressignificação do objeto pela troca de contexto, da carta informativa do século XV ao livro de poemas do século XX, e o questionamento sobre o que seja ou não seja um objeto de arte, ao indicar que muito do que faz um objeto ser chamado “artístico” diz respeito à assinatura do artista sobre ele, crítica especialmente vigorosa contra aquilo que Oswald considerava ser opacidade, oratória, verbosidade e não literatura. Há ainda um terceiro aspecto que merece um pouco mais de minúcia.

Traço também comentado por Haroldo de Campos, a operação de Duchamp promove um questionamento acerca da aura do objeto artístico, classicamente definida por Walter Benjamin como

o aqui e agora da obra de arte, sua existência única, no lugar em que ela se encontra. É nessa existência única, e somente nela, que se desdobra a história da obra. (...) O aqui e agora do original constitui o conteúdo de sua autenticidade, e nela se enraíza uma tradição que identifica esse objeto, até os nossos dias, como sendo *aquela* objeto, sempre igual e idêntico a si mesmo. *A esfera da autenticidade, como um todo, escapa à reprodutibilidade técnica, e naturalmente não apenas à técnica.* (BENJAMIN, 1987, p.167, grifo do autor)

Com efeito, as instalações do artista francês, feitas a partir de objetos industrializados, inquiriam sobre a possibilidade de um objeto artístico possuir qualquer espécie de aura no mundo moderno, ao batizar como arte um objeto já processado pelo mundo industrial e seriado. Mais do que suprimir a aura do objeto artístico, é possível que haja complementarmente certa transferência da aura do objeto para o artista, que passa a ser fonte

originária de autenticidade, numa leitura otimista, ou último reduto de possibilidade autêntica antes da reificação dos sujeitos, numa visão menos eufórica. A expansão do mercado de arte rumo à vida e à privacidade dos artistas comprovou que a segunda visão seja provavelmente a mais razoável – hipótese que me parece não ser tão sensível quando Benjamin investigou a respeito e por isso não constar de maneira explícita em seu argumento.

Dessas reflexões, o que seria pertinente a “Pero Vaz Caminha”, de Oswald de Andrade? “Todas elas”, poderia responder quem considerar que a reprodução em livro da Carta seja o que a industrializa e, portanto, Duchamp e o poeta são afins em suas operações estéticas. Contudo, creio que, como produto, uma roda de bicicleta ou um urinol, para mencionar os exemplos mais conhecidos, sejam de natureza decisivamente diversa à carta mandada por Caminha a El-Rei D. Manuel. Parece-me que esta logra de certa aura de texto fundador que modifica sensivelmente as relações estabelecidas. Embora o leitor saiba não estar lendo a Carta original quando se depara com o documento de Caminha, seja por seu valor histórico, seja por seu valor na constituição da identidade brasileira – influenciado, inclusive, pelos poemas de Oswald e pela forma como se organizaram as histórias literárias, muitas delas principiando na literatura informativa –, não é raro que se comente, ao se deparar com o texto: eis o primeiro texto escrito sobre o Brasil, obnubilando-se questões como originalidade e cópia. É possível, assim, que a paródia de Oswald mais confira autenticidade ao texto primeiro do que lhe subtraia, enquanto provoca um movimento crítico que está na base da poética oswaldiana, e do Tropicalismo, décadas mais tarde: a mistura do moderno e do arcaico, como em “as meninas da gare”, por exemplo, torna evidente a perpetuação de traços do passado, acusa os dados arcaizantes do presente (sobre o Tropicalismo, FAVARETTO, 2000, p.48) e confere certa sacralidade estranha ao objeto artístico.

Há, contudo, outra trilha que a observação de Haroldo de Campos nos aponta – também em outros momentos, vale dizer, junto a Augusto de Campos e Décio Pignatari (2006) – ao reconhecer a importância da poesia de Oswald no Concretismo, no que tange a uma poesia material, de fatos, de objetos. Trata-se da sensação de que o diálogo que se estabelece é diretamente entre a *Carta de Pero Vaz de Caminha a El-Rei D. Manuel* e o poema do livro *Pau-Brasil*, sem mediação sensível de um eu lírico construído por Oswald de Andrade. Em outros termos: temos a impressão de que os efeitos de sentido que tornam o segundo objeto literário, e talvez confirmam literariedade ao primeiro, são produzidos pela paródia existente entre um e outro quase sem a interferência de um sujeito, resultante de um quase completo apagamento da figura do eu lírico na forma poética.

Essa ilusão de objetividade construída é extremamente importante no poder crítico da poética oswaldiana. Também já foi mobilizada, de diferentes maneiras e por meio de diferentes recursos, nas artes plásticas, no teatro, no cinema etc. A defesa de que existe uma mediação sendo realizada e os questionamentos sobre a natureza desta mediação compõem boa parte dos esforços de leitura dos poemas seguintes.

3.2 “Pobre alimária”

Este poema abre a série “Postes da Light”, em *Pau-Brasil*. A série é composta de poemas que versam basicamente sobre o ambiente da metrópole paulistana e seus costumes, passando por temáticas diversas como a propaganda, o futebol, os viadutos, os jardins, os bondes e o progresso, assunto em foco no poema que escolhi para analisar.

“Pobre alimária”

O cavalo e a carroça
 Estavam atravancados no trilho
 E como o motoneiro se impacientasse
 Porque levava os advogados para os escritórios
 Destravancaram o veículo
 E o animal disparou
 Mas o lesto carroceiro
 Trepou na boleia
 E castigou o fugitivo atrelado
 Com um grandioso chicote (ANDRADE, O., 1990, p.115)

Àqueles familiarizados com a crítica materialista pode parecer ousadia demasiada selecionar um poema já tão bem comentado por Roberto Schwarz em “A carroça, o bonde e o poeta modernista” (in 1987). Ao contrário, sinto-me muito mais à vontade em avançar a partir de uma leitura sólida como a de Schwarz do que se não pudesse contar com ela ou com outra de semelhante fôlego. A existência do ensaio, portanto, ampara-me e não emperra-me, por crer com efeito que esta é a melhor forma de avançar em uma leitura crítica. Passo de imediato aos pontos centrais, para este trabalho, do ensaio schwarziano, para em seguida modular duas de suas hipóteses e acrescentar algumas outras impressões não abordadas pelo crítico vienense.

Logo de início, Schwarz chama a atenção para o que poderia ser lido como uma aparente simplicidade do poema oswaldiano, mas que o torna um artefato crítico, em relação a

certa bruma esotérica e fraudulenta urgente em se dissipar, e eficaz, no sentido de uma seleção lexical chã e passível de ser repetida sem grandes dificuldades pelo leitor. No horizonte da crise da modernidade, Oswald atualizava a literatura,

a) incorporando-lhe a universalidade de procedimentos própria à fabricação industrial, ao trabalho científico e também (!!!) à luta de classe; b) concebendo um caminho moderno para a generalização da cultura exigente; e c) contrariando a idolatria do *cunho* pessoal na invenção artística. (Ibidem, p.12, grifo do autor)

Reforço as observações mobilizando outro poema de Oswald do mesmo livro em que a composição apontada pelo crítico é ainda mais evidente. Em “Noturno”, por exemplo, difícil imaginar uma economia poética mais concentrada e material.

“Noturno”

Lá fora o luar continua
E o trem divide o Brasil
Como um meridiano (ANDRADE, O., op. cit., p.91)

Um primeiro verso a representar uma natureza ubíqua, permanente, quer na escolha do verbo “continuar”, quer na rima interna sutil entre “lá” e “luar”. De súbito, o Brasil e o poema são divididos por um trem no segundo verso. Mesmo trem que tem ratificada sua condição de elemento do progresso na referência ao meridiano, ao tempo dos negócios, ao tempo do progresso. Não há separação entre o Brasil natural e o Brasil do progresso, eles coexistem, de maneira íntima, mas dividida – divisão que pode ser de espaço e/ou de tempo.

(Para que não se perca a comparação, é possível observar nível semelhante de concisão e de aproximação entre a natureza e o progresso brasileiros nos versos iniciais de “Tropicália” (1967), de Caetano Veloso, por exemplo: o meio de transporte mais avançado – o Brasil tinha a segunda maior rede do mundo em volume de tráfego aéreo na década de 60 –, os caminhões, cujas vias se expandiam grandemente desde os anos 50, os grandes paredões de pedra do sertão brasileiro e o centro do olhar do eu lírico em somente quatro versos. Tudo em entoação descendente, dos aviões ao nariz, e armando, em paralelo, partes do corpo do eu lírico e dados do universo sertanista:

Sobre a cabeça os aviões
Sob os meus pés os caminhões
Aponta contra os chapadões
Meu nariz (in VELOSO, 1967.)

De forma análoga, em “Pobre alimária”, mesmo com o adjetivo “lesto” ou o subjuntivo “impacientasse”, lidos por Schwarz como implicações das relações de poder entre

os elementos representados, o poema se apresenta como um arranjo supostamente direto e objetivo da matéria poética. Direto, porque sabemos pouco do margeia o fulcro da ação. Por que a carroça estava atravancada no trilho? Quem verdadeiramente desatravancou o veículo? E: o que fazia o carroceiro até o momento em que o animal disparou? São exemplos de perguntas cujas respostas desconhecemos ao fim da leitura do poema. Objetivo, pois as marcas da subjetividade de um eu lírico restringem-se a uma indicação da causa da impaciência do motorneiro – “Porque levava os advogados para os escritórios” – e ao uso dos adjetivos “lesto” e “grandioso”. No mais, o que temos é a descrição de uma cena da maneira menos comprometida possível.

Uma segunda observação preciosa de Schwarz diz respeito à composição da célula básica da poética oswaldiana. Segundo o crítico, trata-se, primeiramente da justaposição de elementos pertinentes ao Brasil-Colônia – cavalo, carroça, carroceiro, boleia, castigo a chicote – a elementos pertinentes ao Brasil-burguês – bonde, trilho, motorneiro, escritórios e advogados, embora um bonde repleto desses últimos dê a dimensão de um desenvolvimento monoglota e afeito à oratória. Em seguida, esta composição peculiar é alçada à condição de alegoria do país. Destarte, temos tanto a leitura material da cena, o dado eventual, quiçá costumeiro, possível manchete, do atravancamento dos trilhos por uma carroça, quanto a leitura mais abstrata, do tipo “eis o Brasil”, terra onde o progresso sempre será barrado pelos resquícios do mundo colonial.

A fórmula poética aqui é sensivelmente ambiciosa, sendo talvez algo inerente à figura da alegoria esta ambição. Não se trata somente de flagrar o embate entre avanço e atraso, que é uma espécie de mola-mestra da poética oswaldiana, e ecoa a valoração do achado, da agudeza, da objetivação moderna. Também não se trata de mobilizar a cena como alegoria da cidade de São Paulo, embora surja nas memórias do escritor uma cena similar quando da inauguração do bonde elétrico na cidade, em trajeto pela icônica Avenida São João (Idem, 1976, p.36). Consiste, sim, na manifestação do poder de síntese do escritor, que, mobilizando uma cena quase de jornal, expande seus limites por um processo de lapidação muito preciso a uma explicação da ordem geral brasileira. À luz da leitura dos poemas da década de 20 de Mário de Andrade, podemos nos perguntar se aquela era de fato a nota constante do processo social paulista, tornado alegoricamente brasileiro. Também podemos pensar, em cotejo com o poeta estudado anteriormente, se a altivez de classe e de formação de Oswald é parcialmente responsável por esta possibilidade de cantar a nação pela fórmula de vanguarda sem grandes mediações e em chave eufórica, sintética e alegórica.

Na somatória das forças, a dualidade do desenvolvimento brasileiro – que estaria sendo problematizada continuamente ao menos desde a independência, mas que ganha alta realização literária no Naturalismo, em Machado de Assis, nos romancistas de 30 e no Tropicalismo, na leitura de Schwarz – não está representada somente nos elementos arrolados, mas na estrutura, na forma como o poema organiza a matéria poética. Carroça e bonde, carroceiro e motoneiro, lentidão e velocidade, idílio e comicidade, transeuntes e passageiros; tudo justaposto e reverberando a mistura da composição do processo social brasileiro. Mais profundamente, também vislumbramos certa violência pacata que nos é muito familiar e a chicotada desferida no cavalo reverbera, em gradações, na sobreposição do motoneiro ao carroceiro, dos advogados ao motoneiro e dos escritórios aos advogados, formando uma linha de violência relativamente invisível sob a cena de possibilidade cômica. Ainda recuperando a leitura do crítico, na forma poética encontrada por Oswald também estaria representada nossa maneira pacata e aparentemente libertária, cordial, se poderia dizer, de mantermos os quadros de dominação, violentamente, se for necessário.

Como se percebe, a leitura de Schwarz é realmente magistral e valoriza enormemente o poema pau-brasil. Na proximidade da poética de Mário de Andrade, contudo, outras questões se revelam, que estariam invisíveis a um crítico que não cotejasse as duas poéticas programaticamente e a um processo social comum. Uma primeira pergunta, talvez excessivamente trivial, é a seguinte: haja vista a diferença notável entre as duas poéticas nos mesmos anos, o desenvolvimento da cidade de São Paulo está representado de maneira mais orgânica nos poemas de Mário de Andrade ou nos poemas de Oswald de Andrade? Dizendo de outro modo: uma representação mais precisa do crescimento metropolitano está preponderantemente decantada nas muitas mediações, recuos, avanços, arranjos e conciliações do primeiro ou na síntese, na vanguarda afirmativa, na alegoria ambiciosa e no grau de tensão do segundo?

Alguns argumentos, que serão logo explicitados, mas que já podem ser inferidos da recuperação do panorama paulistano recuperado no primeiro capítulo, levam-me a crer que a São Paulo dos anos 20 esteja representada mais organicamente na poética de Mário de Andrade. Apesar da comparação materialmente imprópria feita por Haroldo de Campos, e ratificada por Roberto Schwarz, entre Bertold Brecht – da bélica Berlim de mais de um milhão e meio de habitantes, onde o dramaturgo viveu na segunda metade da década de 10 – e Oswald de Andrade – da ainda provinciana e multifacetada metrópole paulistana de seiscentos mil habitantes, onde o poeta viveu ao longo dos anos 20 –, as semelhanças entre as formas

poéticas dos dois escritores nos dão pistas interessantes sobre o tempo cantado nos poemas deste segundo.

Por hipótese, a familiaridade “desrecalcada” com as vanguardas e um desinibido arrojo estético fizeram com que Oswald de Andrade reproduzisse perfeitamente as formas poéticas de vanguarda que aprendeu em suas leituras e suas viagens – que tornavam para o escritor as formas mais orgânicas –, mesmo não contando com um processo social paralelo em sua cidade natal. Seus poemas não se apresentavam como desconectados porque o poeta tinha grande sensibilidade para flagrar a conjuntura em que os “elementos em estado cru” estivessem em alto grau de atrito e seguissem sendo representativos daquele processo social – Oswald não irá preencher majoritariamente sua poética inicial com figuras e ambiências da periferia paulistana, mas com seu centro, os avanços do progresso, ou com outros tempos e outros lugares, como a Minas barroca ou as fazendas escravistas. Ou seja, embora o impasse flagrado pela poética oswaldiana não fosse comum – comuns eram os imigrantes, os trabalhadores saindo dos bondes, as festas populares, a precariedade dos reservistas e a cidade como canteiro de obras –, ele era possível naquela materialidade.

A força necessária para que aquela materialidade se torne alegórica, contudo, é posterior, e depende da intensificação do desenvolvimento paulistano e de seus impasses inerentes – quem sabe a partir dos anos 40, quando 40% a 60% dos moradores da cidade viviam em condições abaixo do normal (MORSE, 1970, p.297)... –, bem como de uma vitória simbólica que permitisse que São Paulo fosse a base incontestada de uma alegoria brasileira verossímil – tempo ainda mais difícil de ser precisado, mas talvez depois do arco temporal entre a fundação da USP, em 1934, e a inauguração de Brasília, 1960, o que retira o centro de poder político da capital carioca. Em acordo com Viveiros de Castro, portanto, quando este afirma que Oswald de Andrade descobriu o Brasil de um quarto de hotel, possivelmente em Paris (2007, p.174-175), mas o Brasil descoberto pelo escritor só se materializaria trinta anos mais tarde, exatamente o tempo da maturação do capital que Oswald via das janelas de um quarto de hotel em Paris³².

Também retorna ao trabalho a impressão sensível de Castro Alves sobre a São Paulo do último quarto do século XIX, quando dizia que ainda não era o Brasil. Resta-nos tentar precisar quando, se é que já se estabeleceu, a capital paulista passou a figurar como identidade de nação sem que isso seja absolutamente descabido. Decerto, porém, que não era

³² Espero que faça agora mais sentido a citação ao filme de Woody Allen e às excursões dos Oito Batutas...

representativa de Brasil nos anos 20 e, portanto, reconhecer nos poemas oswaldianos uma natureza alegórica brasileira análoga à existente no Tropicalismo é cometer certo anacronismo. (Tal como uma comparação direta a Brecht, sem observar as diferenças materiais, possa incorrer em similar “anatotismo”, com perdão do neologismo).

Outro ponto de que me posso valer para argumentar que a forma literária de Oswald antecipa o estágio do desenvolvimento de São Paulo, mas que possivelmente era o presente do desenvolvimento de Paris ou Berlim, diz respeito a uma característica que passou ao largo dos comentários de Roberto Schwarz. A série “Postes da Light”, parte importante de *Pau-Brasil*, apresentam poemas sem pontuação, muitos deles organizados em blocos únicos, numa única estrofe. Enquanto Mário de Andrade se preocupava e mantinha uma intrigante relação com os sinais de pontuação – como pudemos acompanhar no trecho da carta enviada a Drummond (citada neste trabalho na p.60), bem como por meio das análises, com o auxílio luxuoso de Adorno, no segundo capítulo –, Oswald organiza seus poemas para além da sintaxe usual e em diálogo mais próximo com a linguagem do reclame e da cultura preponderantemente visual, estando mais próximo ao ambiente da cultura nacional pós-1950 e, não por acaso, da forma encontrada pela Poesia Concreta por esses mesmos anos – a propaganda será pedra de toque de outro poeta urbano importante, Paulo Leminski, tempos depois, talvez mais organicamente.

(Um anacoluto: a Primeira Exposição de Arte Moderna, para a qual Oswald é convidado e comparece, ser realizada em Belo Horizonte somente em 1944 é um medidor interessante do avanço da estética moderna para o sertão do país, bem como nos atenta para as particularidades da elite paulista endinheirada e que em 1922 precisava afrontar o quadro de valores culturais estabelecidos na capital da República.)

Estas observações sobre aspectos da poética oswaldiana nos alerta para um traço que gostaria de manter presente na análise dos demais poemas desta seção, qual seja, que o uso de objetividade na representação literária, mesmo que provocado pela possibilidade de desfazer certa bruma alienante, não está necessariamente eximindo o objeto estético de ideologias, mas aderindo a uma ideologia da objetividade, da crueza, dos fatos. “É sempre bom lembrar” que a égide dos fatos é, afinal, uma ideologia; que a não ideologia é uma ideologia, talvez a mais nefasta delas. Não creio que seja possível perguntar, por isso, pelo poder crítico da estética oswaldiana em si, já que esta composição depende da força e da presença daquilo que a estética decanta do processo social do escritor.

Para ilustrar a reflexão, mas sem esgotar o argumento, a composição substantivada, familiarmente singela, rica de recursos formais modernos, nuclear, afeita ao achado (SCHWARZ, op. cit., p.13-14) e relativamente eufórico-sardônica, erigida em “Pobre alimária” e em boa parte dos outros poemas do livro de 1925 – a qualidade constante ao longo do livro reforça a ideia de que lidamos com uma estética consolidada –, pode ser classificada formalmente como crítica ou alienada de maneira indistinta e com graus análogos de convencimento. Decidir por sua potência crítica requer que indagemos pelo processo social com o qual dialoga. Pode parecer uma observação óbvia, mas não se constrói assim a leitura costumeiramente feita aos poemas do autor. A leitura de Schwarz desvela a composição que justapõe alegoricamente elementos de avanço e atraso, mas cabe perguntar, materialmente, sobre como essa fórmula dialoga com os diferentes tempos em que sentimos a poética oswaldiana desde os anos 20.

Retrospectivamente, podemos associá-la, no seu primeiro horizonte de recepção, à formalização da cosmopolita-provinciana elite paulista cafeeira ou enriquecida pelo café nas gerações anteriores. Contudo, neste panorama, Oswald constitui-se plenamente como vanguarda e efetua a síntese a partir de um ponto além da “leitura culta média” de seu tempo, feita pelo escol, obviamente, antes dos ganhos disseminados pela Escola Nova a partir do final dos anos 20 – Mário talvez esteja mais próximo desta leitura média, conciliando, debatendo, apropriando-se das tradições orais e folclóricas, lançando mão da vanguarda possível. Posteriormente ao surto do desenvolvimentismo paulista dos anos 50 (MORSE, op. cit., p.300), é razoável crer que a perspectiva de vanguarda de Oswald estivesse mais próxima à do leitor culto médio e disso decorra a força crítica explosiva com que surgiu o Tropicalismo (SCHWARZ, 1992, p.61-92) – cancional, o que o Concretismo não era, e performático, como não era a Bossa Nova, duas vanguardas também afins a alguns traços importantes dos poemas de Oswald, mas ambas de menor combustão histórica, me parece. É possível ainda tecer certo panorama comum de euforia oriunda do desenvolvimento cafeeiro dos anos 20, antes da crise de 1929, e do desenvolvimento industrial brasileiro dos anos 50, antes do golpe de 1964, a fim de argumentar pela ressonância da estética pau-brasil.

A maneira como a estética de Oswald tornada tropicalista transforma-se em sinônimo de mistura (TATIT, 2004), abarca a grande maioria das vanguardas posteriores e parece permear um mundo feito de objetos pouco ou não mediados seria a prova material do limite crítico da poética do jovem Oswald de Andrade. Tudo quanto é mistura após o Tropicalismo, torna-se tropicalista e pau-brasil, por consequência, tornando uma espécie de sinônimo de

qualquer mistura que se faça e, no limite, quase de qualquer vanguarda que se faça. Por fim, quando os grandes centros urbanos brasileiros são todo e todos pau-brasil, nas características aqui aventadas sobre essa poética, “Pobre alimária” não antecipa nem acusa os impasses da modernidade, só os reconhece como factuais, os assume (com a mesma naturalidade que Schwarz aponta a assunção de simpatias de direita expressas por Caetano em suas memórias) como algo material e inexorável, comum e encontrável nos jornais, a ser cantado em prosa e verso, a ser serializado no discurso.



Figura 7

3.3 “brasil”

É um poema do livro *Primeiro caderno do aluno de poesia Oswald de Andrade*, no conjunto, bastante mais desigual do que *Pau-Brasil* e publicado dois anos após o primeiro. Desigualdade aqui entendida não como eufemismo para uma qualidade inferior, mas como uma reunião de poemas mais distantes entre si do ponto de vista formal e, sensivelmente distantes da forma predominante no livro precedente. Poderíamos deduzir, amparados na argumentação realizada a respeito da poesia de Mário de Andrade, que se trataria também de um recuo na mobilização do aparato de vanguarda rumo a uma representação partindo de modelos mais compartilhados. Entretanto, tanto a escritura do “Manifesto Antropófago”, no

ano seguinte, quanto a guinada participante, principalmente pelo teatro, que a estética de Oswald viveria nos anos 30 – sem abdicar de uma dramaturgia próxima a Piscator e Brecht (CURY, 2003) – e pelo romance, leva a crer que não há refreamento no impulso manifestamente pau-brasil, mas uma expansão que tateia possibilidades de levar adiante as proposições de 1924 e 1925.

Mesmo com certo risco de teleologia, conceber a pluralidade formal do *Primeiro caderno* como sucessivos gritos a ver quais deles dariam eco estético na caverna resulta numa maneira bastante profícua de conceber este segundo momento da poesia oswaldiana dos anos 20. Noutros termos, o que poderia ser mais radical do que pau-brasil? Formalmente, é desafiador pensar num aprimoramento (“*upgrade*” seria uma palavra mais provocativa) de uma forma poética que traz desde o nome seu caráter objetual. Poética sucinta, objetiva, contemplando, na linguagem e na matéria, avanço e atraso e de grande poder futuramente alegórico. Na hipótese de uma relação próxima entre os poemas de Oswald e produtos *prêt à lire* – como um movimento mais ou menos paródico da forma literária em relação às práticas de consumo –, é difícil pensar que os tempos materialmente experimentados pelo escritor nos grandes centros europeus e nas cidades brasileiras disponibilizassem algo mais ousado na mesma direção. O objeto estava pronto.

Antes de rastrear as pegadas da trilha oswaldiana para além do acabamento da poética pau-brasil, é imprescindível explicitar algumas relações que constituem ponto de partida para o caminho analítico que será tomado.

No “Manifesto da Poesia Pau-Brasil”, os termos se referindo diretamente aos índios podem ser contados nos dedos... em um dedo, na verdade: “As saudades dos pajés e os campos de aviação militar”³³. Com efeito, há um bom número de termos, como “bárbaros” (como adjetivo), “floresta”, “selvas selvagens” – extraído do primeiro canto do *Inferno* de Dante (ALIGHIERI, 1998, p.15) –, “cipós”, “mata”, “preguiça solar”, “originalidade nativa” que podem remeter ao universo indígena – embora alguns deles também possam ser associados a um mundo primitivo, idealmente sem pompa e com menos fórmulas prontas para ver o mundo, como o das crianças, por exemplo (ANDRADE, O., 1978, p.5-10). O ponto central da observação que faço não é uma contabilidade lexicográfica de referências não ambíguas aos autóctones, mesmo que a ocorrência unitária chame a atenção. O fundamental é

³³ Em “Falação”, espécie de síntese do “Manifesto” dentro da obra *Pau Brasil*, há, com efeito, um segundo trecho, “Citando Virgílio para tupiniquins” (ANDRADE O., 1990, p.65), mas que foi retirado do texto do manifesto de 1924.

que no “Manifesto da Poesia Pau-Brasil” o índio não seja ponto de partida da visada ou perspectiva em nenhum momento. Numa alusão a um verso do poema que leremos em instantes, o índio jamais toma a palavra no primeiro manifesto de Oswald de Andrade. Tal como todos os outros elementos, ele se torna objeto – é tentador e razoável pensar que Oswald segue fazendo literatura de um apartamento em Paris. Em oposição ao mundo dos advogados, da oratória, da arte importada, o índio é valorado. Mas em nenhuma passagem este “ele” se torna “eu”.

Poderia ser um pormenor da composição do manifesto se esta tendência não se espraiasse também pelo livro de 1925. A começar pela série “História do Brasil”, em que poemas são feitos a partir da perspectiva de diversos colonizadores, à maneira da paródia, como já vimos. Em seguida, pela série “Poemas da Colonização”, cuja perspectiva é majoritariamente objetiva, salvo em “o capoeira” e “azorrague”, e a temática abordada, em quase todos os poemas, são as formas de violência contra o negro. Em “São Martinho”, temos novamente objetividade narrativa, e uma temática da mistura entre riqueza e precariedade, modernidades e arcaísmos. Os poemas voltam a ser subjetivos em “rp1”, alguns originários de material biográfico, entremeados a poemas objetivos. Seguem as mesmas notas nas seções “Carnaval”, “Secretário dos amantes”, “Postes da light”, “Convite”, “Roteiro das Minas” e “Loide brasileiro”; abarcando, assim, todas as séries de poemas do livro.

Senão nos poemas de “História do Brasil”, não há referência direta aos índios em *Pau-Brasil*. No restante do livro, eles aparecem metaforicamente ou na pele de seus descendentes mamelucos ou caboclos, jamais com essas denominações. Dispensável dizer que **em nenhum poema do livro, quer no eu lírico, quer por meio de travessões, aspas ou por indireto livre, nenhum índio explicita sua perspectiva.** Salvo engano,

“brasil”

O Zé Pereira chegou de caravela
 E perguntou pro guarani da Mata Virgem
 – Sois cristão?
 – Não. Sou bravo, sou forte, sou filho da Morte
 Teterê Tetê Quizá Quizá Quecê!
 Lá longe a onça resmungava uu! ua! uu!
 O negro zonzo saído da fornalha
 Tomou a palavra e respondeu
 – Sim pela graça de Deus
 Canhem Babá Canhem Babá Cum Cum!
 E fizeram o Carnaval (ANDRADE, O., 1974, p.169-170),

de *O primeiro caderno do aluno de poesia Oswald de Andrade*, é a **primeira e única vez em que um índio profere qualquer palavra em toda a obra poética do autor!**

O poema principia com a lusitana figura do Zé Pereira, tocador de bumbo ou personificação do Carnaval, recém-desembarcado da caravela. O eu lírico, como de costume, assume uma posição predominantemente objetiva, mas indica sua proximidade da variante popular (ou da pronúncia lusitana, amalgamadas) em vocábulos como “preguntou”, na escolha dos adjetivos (“zozzo”) ou das expressões (“tomou a palavra”). Em suma, a subjetividade do eu lírico, neste caso, é sutil e, como já visto, precisamos desconfiar da pretensa objetividade da objetividade.

Mais do que a composição carnavalesca de português, negro, onça e índio – “o acontecimento religioso da raça”, como expresso no “Manifesto da Poesia Pau-Brasil” – e mais do que a limpidez crítica do verso “O negro zozzo saído da fornalha”, em que as particularidades do trabalho escravo estão expressas de maneira tão direta, que desestabiliza e tonteia o leitor, de hoje, creio que três pontos são preciosos ao argumento levado nesta análise, demonstrando o quanto este poema merece destaque e o quanto o “Manifesto Antropófago” parece não ter ganhado realizações poéticas em Oswald de Andrade, salvo sutilmente, e neste poema.

O primeiro são os sinais de pontuações, já perscrutados em outras passagens. Em “brasil” temos, além dos travessões demarcando diálogos, pontos de interrogação e exclamação somente. Com mais atenção, percebemos que há apenas seis desses sinais, todos eles referentes a uma das personagens envolvidas no poema: uma interrogação para o português, uma exclamação para o negro, outra para o índio e três exclamações para a onça. A concreção das metáforas oswaldianas, o mecanismo sucinto de sua poética e a relativa austeridade da presença de sinais de pontuação neste poema argumentam que aqui as pontuações assumem seu valor “fisiognômico” (ADORNO, 2003, p.141) e que se possa inferir que tenham uma importância muito maior do que as simples indicações de dúvida e de certeza.

Proponho que os sinais de pontuação deste único poema oswaldiano em que um indígena se expressa autonomamente sugiram os caminhos que Oswald vislumbrava na composição brasileira da relação entre as três “raças”: a condição portuguesa em suspenso – afinal, somos ou não somos portugueses? – e a intensidade das condições negra e indígena – lembrar que Oswald e Tarsila convidaram Sinhô a visitar o Rio no fim da década de 20 e o

“Manifesto Antropófago” é ancestral importante na consideração dos problemas dos indígenas brasileiros, sobretudo na obra do antropólogo Eduardo Viveiros de Castro.

O segundo traço consiste na maneira como o autor organiza as vozes dentro do poema. Quando visitávamos os poemas de Mário de Andrade, chamei a atenção para um recurso semelhante ao discurso indireto livre, em que o eu lírico orquestrava outras vozes no poema, mas eventualmente não as demarcava com clareza, permitindo que os versos possam ser lidos como pertencentes ao eu do poema ou a outros, representados no poema. Essa ambiguidade característica do recurso – qual seja, as vozes da alteridade perfuram o domínio do “narrador” ou o nível de domínio do “narrador” é tamanho que se apropria mesmo da subjetividade das personagens –, que é também signo do avanço formal e representativo que o romance experimenta, recebe uma definição do estudioso Franco Moretti que vem a calhar para este estudo. Moretti observa que este recurso “permite ‘saltar’ da história ao discurso, vencendo a distância – que estruturalmente é enorme – entre a voz da personagem e a do narrador” (2003, p.27) e acaba erigindo uma quase terceira voz, “a voz do contrato social firmado, do indivíduo socializado” (Ibidem, p.29).

Ora, o discurso indireto livre depende, por isso, ao menos de dois pré-requisitos materiais. Primeiro: da existência de um contrato social firmado ou da não existência de um contrato social absurdo – ao discutir tal evidência, sempre me lembro da observação de Antonio Candido sobre a proliferação de narrativas em primeira pessoa bem-sucedidas a partir dos anos 50 do século XX (1981) e na força política da afirmação do “eu” no período da ditadura brasileira. Segundo pré-requisito: de uma orientação da perspectiva organizadora, narrador ou eu lírico, para o contrato social, de uma predisposição dialógica e conciliatória, às vezes desdobrada em certa ambição de regência. Os poemas de Mário de Andrade analisados cumprem esses dois pré-requisitos.

No poema de Oswald, diferentemente, os diálogos são organizados em discurso direto. O eu lírico dá voz autônoma ao português, que pergunta em variante culta e distanciada, tratando por vós: “Sois cristão?”. Também dá voz ao índio, que repete o bordão “Sou bravo, sou forte, sou filho da Morte”, paródia de “I-Juca Pirama” (1851), de Gonçalves Dias, poema central do romantismo brasileiro e que destacadamente traz índios que tomam a palavra: “Gonçalves Dias [...] criou um novo tipo de poesia, ao fazer com que o índio deixasse de ser tema, personagem observada e passasse a assumir a voz lírica, a ser sujeito da

enunciação” (FRANCHETTI, 2007, p.61). E ainda coloca o negro, também já apropriado pela cultura europeia, catequizado, a falar: “Sim pela graça de Deus”.

Aqui a maneira como as palavras são conferidas formam um nó cujo detalhamento ou desenlace muito interessa ao argumento deste trabalho. O eu lírico organiza autônoma e distintamente a voz dos três elementos considerados principais na colonização brasileira, contudo a fala do índio, a partir do verso do poeta romântico, e a fala do negro, a partir do bordão católico, parecem demonstrar que a “Mata Virgem” instaurada pelo poema no segundo verso é um mundo selvático de fachada, natureza de cartão postal – à moda do segundo ato de *O rei da vela* –, e as perspectivas existentes não são mais plenamente dialógicas, mas compõem na origem a voz do português espelhada na voz do índio e na voz do branco.

Soma-se a isso o modo como a palavra é conferida a cada um dos atores. Poderíamos dizer, com base na definição de Moretti para o discurso indireto livre, que a forma escolhida por Oswald pressupõe que índio e negro não fariam parte do “contrato social firmado”? Que o poema também se constitui, antes da mudança provocada por *Casa-grande & senzala* (1933), de Gilberto Freyre, e muito antes do aquecimento das discussões indianistas no período da ditadura brasileira (CASTRO, 2007, p.138), na evidência de que negros e índios ainda não eram considerados perspectivas autônomas e participativas no processo social brasileiro? O diagnóstico é obviamente crítico e o tom de blague assumido no final do poema e na feitura do carnaval pelos atores envolvidos lembra o verso de “Pneumotórax”, “Não. A única coisa a fazer é tocar um tango argentino” (BANDEIRA, 2007, p.124), com mais pilhéria e menos melancolia.

Este poema ainda nos é valioso por outro motivo, seu terceiro aspecto que nos importa especialmente. Sua estrutura promove certa relação identitária entre índio, negro e onça, que não tinha entrado na história. A partir de uma das bandeiras modernistas quanto à liberdade na linguagem literária, a onomatopeia, o autor representa as três vozes de alteridade, que se aproximam em função dessa semelhança fônica, em oposição ao português: o índio, “Teterê Tetê Quizá Quizá Quecê!”, a onça, “uu! ua! uu!”, e o negro, “Canhém Babá Canhém Babá Cum Cum”. Tal como identifiquei a continuidade da voz do português sobre as outras personagens envolvidas, é nas onomatopeias que encontramos uma espécie de voz autêntica dos demais envolvidos, tornando-se um mecanismo aparentemente dúbio: por um lado aproxima-os da esfera animalesca, o que pode indicar a perspectiva letrada do eu lírico, rebaixando índio, onça e negro; por outro, constroem-se expressões incólumes desses mesmos

personagens e por meio delas se organiza o carnaval do poema, que é antes primitivo do que elevado – se menosprezarmos aqui que uma onomatopeia sempre se constrói a partir da tentativa de dar representação letrada a um som, o que significa ser uma voz exógena, não endógena. Há também uma segunda duplicidade interessante, quanto à onça: sua natureza não verbal e onomatopaica é reconhecida, rebaixando-a, mas concomitantemente ela é inserida entre os elementos humanos como uma voz parelha, promovendo-a.

Até mesmo pela raridade deste poema na obra de Oswald de Andrade, não é possível argumentar que essa composição decorra indubitavelmente das leituras antropológicas do autor na década de 20, que vão culminar no “Manifesto Antropófago” em 1928. Tampouco que seja uma defesa expressa da natureza animalesca dos homens e da natureza humana dos animais – um tanto difícil achar muitos posicionamentos expressos do que quer que seja na estética oswaldiana dos anos 20, dos poemas ou até dos romances, composta de flashes, relances, intuições... Contudo, é impressionante a qualidade embrionária deste aspecto do poema em relação às proposições perspectivistas de Eduardo Viveiros de Castro, como se pode constatar:

As onças são gente, mas são também onça, enquanto as piranhas não são peixes mas também piranhas... As onças são onças mesmo, mas têm um lado oculto que é humano. Ao contrário, quando você diz “as piranhas são peixes” não está dizendo que elas têm um lado oculto que é peixe. Quando os índios dizem que “as onças são gente”, isto nos diz algo sobre o conceito de onça e também sobre o conceito de gente. As onças são gente porque, ao mesmo tempo, a oncidade é uma potencialidade das gentes, e em particular da gente humana. (op.cit., p.36-38)

Nem sempre o menino é o pai do homem, mas convém aqui, e este é um dos movimentos centrais de todo o capítulo, investigar a passagem da Poesia Pau-Brasil para a Poesia Antropófaga. Se os críticos acertam em apontar que existem continuidades entre elas, a saber, o princípio do prazer, a materialidade, a alegria e apontamentos para configurações pré-civilizacionais (burguesas), erram ao não considerar com atenção ou mesmo com protagonismo as discontinuidades entre os dois manifestos.

Uma poética de fatos, sem excessos, econômica e afirmativa, proposta no manifesto de 1924 e seguida nos dois livros de poemas da mesma década, acaba por mimetizar *avant la lettre* um estágio de desenvolvimento mercadológico objetual e de potencializadas escolhas de consumo. Poética antes decantada das estéticas de vanguarda dos principais centros europeus – onde Oswald estivera e se familiarizara com as manifestações artísticas na década precedente e com os processos sociais vividos com intensidade – por sua vez decantadas de

processos sociais nos quais os impasses da modernidade estavam mais agravados do que no processo social paulistano, que lhe conferia matéria relevante para a conflagração poética do impasse, mas onde o impasse ainda não era dominante, mas residual. Esta é a forma majoritária dos poemas do autor ao longo dos anos 20, e que pode ser sintetizada um tanto esquematicamente no quadro abaixo.



Nota para a célebre frase oswaldiana, “A massa, meu caro, há de chegar ao biscoito fino que eu fabrico”, que evoca amargamente o lugar deslocado em que sua estética se encontrava em relação ao mundo representado por essa mesma estética. Impasse que também se revela, latente e em níveis mais profundos, na linguagem usada pelo próprio Oswald, que, além de apontar para o tempo do futuro e da promessa que vem percorrendo todo esse trabalho, vaticinou que comeriam o biscoito fino que “fabrica”, não o biscoito que “produz” ou “cria”, muito menos que o devorariam a ele, Oswald, antropofagicamente, mas somente o que fabricasse – nota-se que a frase está contida no ambiente mercadológico como o caracteriza o marxismo, não o recusa a partir de configurações civilizacionais pgressas.

Nem todas as forças do mundo, estéticas, linguísticas ou políticas, podem concretizar o presente de um estado de coisas, embora possam anunciá-lo ou acelerá-lo, lição que aprendemos de diversos meios, mas que podemos perceber, em escopo pertinente ao trabalho, na poderosa repercussão de alguns traços da poética pau-brasil depois dos anos 50, principalmente no Tropicalismo.

O “Manifesto Antropófago”, contudo, é de ordem diversa e propõe alguns posicionamentos estéticos peculiares e que precisam ser considerados distintamente a fim de entendermos, também, o limite material da poética oswaldiana da década de 20 e a distância existente entre o que o autor manifesta em 1928 e o que pôde realizar pelos mesmos anos – assumo aqui que o autor permanecia longos anos com seus originais à gaveta (CANDIDO, 1992, p.18), recuperando-os e lapidando-os quando das publicações, para entender que a produção posterior possa estar embebida do “Manifesto”. Também Mário da Silva Brito depõe nesse sentido:

O homem imprevisto e repentino, que aturdiu os espíritos com suas réplicas instantâneas e ágeis, como autor tinha outro comportamento: era moroso, trabalhava laboriosamente os seus textos, punha-os em repouso, para a eles voltar mais tarde, ora com o fito de cortar largos trechos, ora de acrescê-los. **Era mais de diminuir do que de aumentar.** (grifo meu) (BRITO, 1974).

O ponto mais notável da antropofagia oswaldiana não é seu conteúdo – que traz, sim, uma série de novidades importantes, já retomadas neste trabalho, e que podem ser sintetizadas na escolha de uma prática subversora como metáfora da apropriação orgânica das influências estrangeiras –, mas a estruturação da perspectiva do outro, silenciado, desconsiderado, mas autóctone, para a proposição de uma estética libertadora. Algo muito mais radical e refletido do que as usuais prosopopeias encontradas na poética de Oswald, como em “fazenda”: “O mandacaru espiou a mijada da moça” (ANDRADE, O, op. cit., p.163). Também mais sofisticado do que o senso comum que diz que os indígenas entendem animais e onça por gente. Mais próximo, talvez, às impressões de Drummond sobre a estética de Oswald em “O antropófago”: “No dia em que o ser humano deixa de comer o próximo, a civilização entra em decadência, e se instalam, com o patriarcado, o messianismo e os valores burgueses em geral” (2012, p.146).

Salvo melhor leitura, Oswald de Andrade selecionou e deu forma a uma perspectiva estética utópica de enorme fôlego crítico quando interesses externos, que culminaram no golpe militar, deram fim ao arco democrático do amadurecimento do desenvolvimentismo brasileiro. A estetização concreta da mistura – esta, estado natural da matéria poética, que não prescinde de mediação para ser separada, pensada e classificada –, conquista do “Manifesto da Poesia Pau-Brasil”, pois exime a forma poética de certo ranço desmobilizador, não se intensifica somente no “Manifesto Antropófago”, mas também é recusada, a partir de um ponto de vista que pode brincar com tudo aquilo, zombar de todos os avanços, comer os

intelectuais em vez de entendê-los, celebrar produtos triviais e menosprezar artefatos de valor, a depender dos ímpetos do desejo, da fome, literal e metaforicamente.

A raríssima escolha do indígena como “sujeito da enunciação” na obra do poeta constitui-se pedra de toque de uma recusa bem-humorada, afirmativa e libidinal a toda e qualquer conquista do progresso. Não inesperadamente coadunará com a principal estética brasileira nos tempos de contracultura, quarenta anos mais tarde, tempo em que nós éramos tão impotentemente índios diante dos interesses externos quanto os índios o haviam sido quinhentos anos antes. Restava-nos berrar a utopia ou lutar. Também não provoca surpresa ser considerada origem de uma antropologia que vá, com efeito, reivindicar os direitos indígenas num momento do processo social em que isso se torne possível. Muito menos espanta que seja considerada, desde o final do século XX, quando o mesmo nível de descompasso também tomou de assalto os centros do mundo do capital, forma crítica e atual para a realização estética não só nos limites nacionais, porque não se trata mais de uma forma crítica e, portanto, não há risco aos poderes estabelecidos ao disseminar-se como “subversiva”.

Não obstante, a comparação com as proposições estéticas e com a poética de Mário de Andrade no mesmo período nos privilegia na identificação de alguns traços que não podem ser esquecidos.

Espero ter argumentando a contento sobre o primeiro deles, qual seja, que materialmente é sensível na produção oswaldiana deste período um vetor para o futuro. A limpidez com que o autor justapõe avanço e atraso em alto grau de atrito, ou seja, a estética pau-brasil, não era predominante na São Paulo daquela década, o que podemos deduzir da multifacetada história paulistana recuperada no primeiro capítulo e na sua representação na poesia de Mário de Andrade. Em síntese um tanto redutora, mas com poder de slogan: trata-se de um escritor de vanguarda, munido de uma estética de vanguarda, efetuando um recorte de vanguarda em um processo social dilacerado, com a proa localizada no tempo de vanguarda, mas com a maior parte do barco na retaguarda, se estou permitido a usar novamente esta imagem.

Esse é o procedimento nuclear que irá fazer de Oswald, e do Tropicalismo, um princípio estético, sinônimo de mistura. Enxugado de mediação explícita, embora haja muita mediação prévia, o objeto estético erige-se como paródia do objeto de consumo e dessa relação obtém suas forças e suas fraquezas – a depender dos horizontes de leitura e das diferentes formais sociais que os objetos estéticos percorram. “Pela primeira vez, apresentar

uma canção tornava-se insuficiente para avaliá-la, exigindo-se explicações para compreender sua complexidade” (op. cit., p.20), comenta Celso Favaretto sobre a forma/fórmula tropicalista, o que pode ser estendido à poesia oswaldiana, mas que também toca a intransponível distância entre a vanguarda, qualquer que seja ela, e o público médio – aspecto sobre o qual nos sensibilizam as reflexões de John Carey.

O mesmo Favaretto, contudo, propõe uma maneira de diferenciar um do outro:

Entre o primitivismo antropofágico e o tropicalista há uma distância histórica da maior importância para a compreensão da modernidade artística no Brasil. De início, é preciso lembrar que representam os momentos terminais de inserção dos imperativos básicos da arte moderna: experimentalismo (ênfase no processo produtivo, espírito de paródia, alegorização, visão grotesca e carnavalesca do mundo); conflito entre a exigência de nacionalização estética e o cosmopolitismo da prática artística; explicitação da situação problemática da arte. (...) Diferenciam-se, entretanto, pela maneira e pela importância atribuídas à assimilação das técnicas de vanguarda. (...) A concepção antropofágica de Oswald de Andrade encaminhou-se (...) para uma utopia social de base antropológico-metafísica, que visava a instaurar uma sociedade matriarcal tecnicista. (...) Já no tropicalismo há adequação entre o material inventariado – “as relíquias do Brasil” – e sua estetização. O fundo étnico valorizado pela antropofagia aparece, aqui, sob a forma de valores da sociedade industrial, reduzidos a emblemas. (Ibidem, p.58-60)

Com o perdão da extensa citação e em que pese a minúcia com que o estudioso consegue discriminar os contrastes entre as postulações de Oswald e a experiência tropicalista, podemos notar que o enfoque dado por Favaretto é essencialmente formalista, interessa-lhe perscrutar quais as diferenças entre a forma das duas vanguardas, entre os dois construtos estéticos em si, sem observar o quanto o desenvolvimento do processo social, ao fundo, dialoga com distintas organicidades em relação a um ou a outro.

Não são os termos com que trato a reverberação da estética oswaldiana ao longo do século XX, mas trata-se de posição refletida e que respeita a complexidade do objeto, antípoda da maioria das apreciações apresadas, como, por exemplo, a de Jorge Mautner, que afirma que “o Tropicalismo teve o grande mérito de romper as fronteiras culturais porque a Semana de Arte Moderna ainda ficou numa elite”³⁴, ou de Tom Zé, ao dizer que não há qualquer influência oswaldiana sobre o tropicalismo, que deve sua estética à cultura ibérica anterior ao descobrimento (in GONZÁLEZ, 2009).

³⁴ Referência presente no site www.tropicalismo.com.br, consultado no dia 22/09/2013.

Com a Antropofagia, e este é o segundo traço que gostaria de ressaltar, o futuro para onde aponta a estética oswaldiana é utópico porque remete a conceber o presente do desenvolvimento a partir de um passado anterior à formulação da civilização burguesa, que erige a plataforma crítica, mesmo que tenha inspirado iniciativas não utópicas, ou relativamente utópicas, como a de Viveiros de Castro e outros. Se por um lado retira o protagonismo da dominação material, na qual o indígena – e todos que perfilam a seu lado, em posição aderente e crítica – é figura subalterna, por outro, abastece-se da recusa e da contestação dos sonhos, das impossibilidades, da distorção do real, e assume roupagem surrealista, cujo manifesto é de 1924 e com o qual Oswald pode ter tomado contato, senão diretamente com as obras, em seu retorno a Paris no ano seguinte.

Talvez seja este um dos pontos de oposição da crítica schwarziana à estética tropicalista, naquilo que ela tem de antropofágica, a saber, na afirmação de uma resposta docemente bárbara a tudo o que seja civilização, de direita ou de esquerda. Resta-nos reforçar esta qualidade da obra do escritor com as observações do professor André Bueno, ao comparar Oswald a Mário de Andrade, antes de seguirmos para a análise de mais um poema, último poema a ser lido em minúcia neste trabalho:

A seu modo, desejou participar do espaço público amplo, não aceitando, apenas, as panelinhas e igrejinhas literárias. Utópico, apontou logo uma grande utopia social, enquanto Mário de Andrade fazia o trabalho paciente, cotidiano, nos lugares onde se poderia socializar e democratizar a cultura. (BUENO, 1995, p.83)

3.4 “erro de português”

À maneira do capítulo anterior, mas noutra ordem, gostaria de finalizar este capítulo visitando um poema em que Oswald de Andrade se aproxima formalmente de Mário de Andrade, o que, nos termos aqui defendidos, significa explicitar a mediação dentro da forma literária, além de comentar a temática de indígena de uma perspectiva que não seja a do português, como temos nos poemas da série “História do Brasil”, e muito menos a do indígena, como vimos ser única em toda a obra poética. Eis o poema:

“erro de português”

Quando o português chegou
 Debaixo duma bruta chuva
 Vestiu o índio
 Que pena!
 Fosse uma manhã se sol
 O índio tinha despido
 O português (ANDRADE, O., op. cit., p.177) , poema de 1925)

De maneira afiada, o poema parte de uma ironia em relação aos erros de português, normalmente associados aos desvios em relação à gramática padrão e cometidos pelos falantes de variantes estigmatizadas – dispensável comentar que se trata de bandeira modernista com destaque na obra de Oswald. Em seguida, transporta esse sentido para a esfera do comportamento e das assunções sociais, ao momento de primeiro contato do português com o índio. O panorama do poema, portanto, é um “erro de português” no momento desse primeiro contato, embora, em pano de fundo, seja comentada a defesa de uma língua brasileira e de um comportamento brasileiro.

(Há também um segundo deslocamento, ainda mais tênue, entre o adjetivo mais aceitável “bruta” e o suposto adjetivo “puta”, chulo, que lhe estaria no lugar, como intensificador³⁵. Ocorre a lembrança em cotejo com a observação de Candido para o adjetivo ágil e crítico, mas não chulo, de Manuel Antônio de Almeida em *Memórias de um sargento de milícias*, precursor de uma das chaves modernas, segundo o crítico (2004, p.22)).

Quanto ao sentido geral do poema, além da defesa de um processo afirmativo de identidade, temos uma espécie de micronarrativa que enseja uma composição quase caricatural, mas de laços culturais profundos, da figura do índio e do português. A este são associados os signos da chuva – como símbolo de melancolia e pesar – e da roupa – no sentido das convenções civilizadas de comportamento social, sem contar a preposição “debaixo” e do adjetivo “bruta”, reforçando a representação negativa do lusitano. “O que atropelava a verdade era a roupa, o impermeável entre o mundo interior e o mundo exterior” (ANDRADE, O., 1978, p.14), trecho do “Manifesto Antropófago”. Àquele são relacionadas as ideias de “manhã” – como representação de começo”, “sol” – símbolo quase universal da vida e da florescência, principal deus do politeísmo indígena – e nudez – como possibilidade de desvencilhamento das amarras sociais e contato direto com a natureza externa.

³⁵ Há estudos sobre o uso de “puta” em ocorrências similares, como o da professora da UFSC Roberta Pires de Oliveira (s/d).

Com alguma licença, é possível ler “erro de português” pelo prisma de *Retrato do Brasil*, livro de Paulo Prado de 1928 e que teria influenciado fortemente as produções de Oswald e de Mário de Andrade no período. Digo com alguma licença, porque apesar do conhecido início – “Numa terra radiosa vive um povo triste. Legaram-lhe essa melancolia os descobridores que a revelaram ao mundo e a povoaram” (PRADO, 1981, p.17) –, o grande incentivador da Semana de Arte Moderna propõe que a instalação do “gérmen da decadência” seja posterior ao descobrimento, recobrando o espírito do português do século XV (Ibidem, p.83 e ss.). Em sua formulação controversa, a parte majoritariamente degradada dos viajantes ao Brasil enxergou na terra nova um lugar para se libertarem das obrigações religiosas, ou mesmo renascentistas, no sentido de racionalmente elevadas, e entregou-se a licenciosidades sexuais e de comportamento em geral – valendo a ressalva, para quem se arriscar a ler o ensaísta, de que no livro naturaliza o pressuposto de que as fontes consultadas estão arraigadas da moral católica e, a elas, o ambiente só poderia parecer libertino. Somente o estado posterior, uma espécie de tristeza pós-coito civilizacional, estaria marcada pela melancolia. Assim sendo, no limite da exigência, não temos uma reprodução poética das postulações de *Retrato do Brasil*, mas talvez uma indicação da tristeza lato *sensu* da civilização europeia diante da civilização indígena.

Tal não significa, contudo, que a aproximação não nos seja profícua. Há certo estigma de melancolia associada ao português que está comentada na obra de Paulo Prado e ganha diversas representações na literatura, a de Oswald é uma delas, as melancólicas modinhas de João Romão e a destruidora embriaguez de Piedade em *O cortiço* são outra, para ficarmos nos exemplos perfilados neste trabalho. Em contraste, tal pecha que se remete ao caráter português, confere-nos a dimensão do quão emancipatório é o manifesto antropofágico de Oswald. Se somos herdeiros da melancolia lusitana em alguma medida, e lá está o desfecho de *Macunaíma* que não nos permite considerar irrelevante esta ideia, a postulação da alegria, do prazer, da natureza, da naturalidade, da vida em estado de pulsão, de maneira geral, presente no “Manifesto Antropófago” traz em potência um grande poder de formulação, que incandesce a depender das configurações históricas que o suportem, como a contracultura nos anos 60, por exemplo – mesmo Oswald arrefeceu seu dínamo antropofágico com as transformações sofridas pelo mundo e pelo Brasil na virada da década de 30.

De volta à forma poética, a habilidade de Oswald de Andrade pode ser sentida no verso central do poema, único que aparece seguido de um sinal de pontuação, uma exclamação. “Que pena!” dá notícia em excelente medida do caráter sintético da poética do

escritor. Como numa lancetada, o eu lírico posiciona-se em relação ao quadro antitético, ao lado dos indígenas – sendo a expressão uma interjeição de lamento –, comenta a condenação expressiva da civilização portuguesa – “pena” como sinal de natureza ou tempo de sujeição a quadro adverso – e admira-se diante do mundo indígena e seus costumes – em que “pena” assume caráter literal, a ornar os corpos do habitante originário da terra. Três acepções da palavra num único e breve verso, esta é a celebrada economia poética oswaldiana.

Trago pontualmente outro poema célebre do autor a fim de ensaiar melhor, no sentido de pesar diferentes corpos, a perspectiva adotada pelo eu lírico.

J.M.P.S

“Vício na fala”

Para dizerem milho dizem mio
 Para melhor dizem mió
 Para pior pió
 Para telha dizem teia
 Para telhado dizem teiado
 E vão fazendo telhados (Idem, 1990, p.80)

O poema pertence à série “História do Brasil”, em que o autor assume diferentes perspectivas de personagens históricos (estaria aqui a base do exercício de alteridade que guiou Oswald à Antropofagia?). Novamente presenciamos a economia poética pau-brasil com sua orientação concentrada, reproduzível e à feição de objeto. Este poema também aproxima, como “erro de português”, uma discussão sobre língua, os vícios na fala, a um dado extralinguístico, a espontaneidade popular, sugerida em “E vão fazendo telhados”, que encerra o poema; bem como traz uma espécie de centro concentrado em sua mediania, “Para pior pió”, que é mais rico do que aparenta a uma primeira leitura, aqui funcionando como crítica à pauperização decrescente e sentida na pele daqueles que usam a variante “mio”, “mió”, “pió”, “teia” e “teiado” – nota-se que a partir de então o poema retoma o crescimento em “telhas” e “telhados”.

Em contrapartida, há uma diferença notável entre eles! Parece-me que em “Vício na fala”, apesar de o poema ser normalmente usado para representar a luta do modernismo pela língua brasileira, o eu lírico se posiciona simpático em relação àqueles que mobilizariam a variante estigmatizada, mas não se mistura a eles. Podemos deduzi-lo pela representação estereotipada da voz do outro, recurso lido sofisticadamente por Candido em “A literatura e a formação do homem” in (2002), artigo já comentado neste trabalho, e pelo sujeito “eles”,

subentendido em todos os versos, salvo no valioso “Para pior pió”, e que se opõe ao “eu” que anuncia.

Em “erro de português”, não há representação de qualquer voz saliente, a cena é narrada por seus traços mínimos: panoramas, ações concretas e hipotéticas. Contudo, a estrutura do poema e as discussões que lhe orbitam, discriminadas nos parágrafos precedentes, realçam a interpretação do verso medial como uma exclamação de lamento da parte do eu lírico – os sentidos de penalidade e metonímia de índio são mais sutis – ou seja, que pena que não era uma manhã de sol e não tenham sido os índios a despir o português de sua roupa e de sua chuva.

A perspectiva delineada no poema e o exclamativo impasse em nota deceptiva retratam o entrelaçamento de tensões que escoam para a proposição antropofágica. Se somos índios em parte, não os reconhecemos em nós, porque já fomos cobertos pela roupa portuguesa. Tampouco somos portugueses, porque nascemos nesta terra, porque culturalmente somos muito distintos, linguisticamente inclusive, na esteira da modernização do século XX, porque também somos índios e negros em parcela significativa de nossa composição, embora minoradas por um vetor que indica que o mais civilizado é ser branco, que este deveria ser nosso objetivo – observação análoga, de fundo, às “ideias fora do lugar” tornadas chiste por Schwarz. No caldeirão étnico das duas primeiras décadas do século passado, o branco seria uma ideia sem encontrar lugar para a elite de nossa sociedade.

Salvo melhor leitura, Oswald intuiu o equívoco de visada e o quanto esse equívoco represava fortes veios da formação de nossa identidade – parte importante dos poemas dos dois livros flagra a violência contra negros e pobres mestiços, bem como localiza temporalmente a origem desse processo no passado colonial. Na ubiquidade das discussões sobre nacionalidade, dentro do modernismo e dentro da sociedade brasileira, o escritor encontrou uma chave poderosa de radicalização de sua postura crítica, qual seja, personificar a perspectiva indígena e a partir dela tornar recusável todo e qualquer avanço proporcionado pela sociedade burguesa.

Além de construir de maneira mais coesa a “guinada participante” de Oswald na década de 30, seja pelo impasse divisado na Antropofagia, seja por uma continuidade de reflexão rumo a uma recusa sólida do estado de coisas que se apresentava, essa hipótese desvela duas reflexões importantes a respeito da perspectiva antropofágica que convém visitarmos como um desfecho de capítulo.

A hipótese de que o grito antropofágico de Oswald erija uma plataforma de recusa de um mundo por outro leva-nos a perguntar sobre o mundo recusado e o grau de utopia das proposições do manifesto. Se as ideias partem da possibilidade de que um índio, deglutido pelo branco poeta paulista, que lhe dá voz, manifeste suas diretrizes estéticas no mundo caraíba e por meio delas possa recusar o avanço do progresso, funda-se, na verdade, uma utopia estética, como tal, impossível de ser firmada sobre o chão social dos anos 20. O jogo, ao que me parece, é bastante ambíguo.

Por um lado, não invalida a proposta antropofágica, mas a privilegia, em momentos em que a recusa a toda a conjuntura disponível parece ser a melhor saída. A força e as dificuldades do Tropicalismo advêm em parte disto: dos agravamentos dos impasses da modernização sob o discurso ufanista e ordeiro da ditadura militar e de seu posicionamento crítico contra o regime e contra a esquerda participante, ou seja, zombando, provocando e recusando todo o quadro, enquanto deglutiam os valores que prazerosamente lhe interessassem.

Por outro lado, não deixa de soar o alarme de que a materialização do protesto antropofágico é algo limitada e historicamente pouco factível. Dizendo de outro modo, o alcance mobilizador desta estética soa ser bastante restrito. Por seu alto grau de utopia, e de recusa, pela centralidade do eu, dos prazeres, da liberdade, e da vontade, seu horizonte se desenha demasiadamente distante das possibilidades revolucionárias – o que está em jogo quando o escol do pensamento de esquerda lhe dirige críticas e modulações. De maneira sucinta, não dá para brincar de índio no pau de arara e o excesso de drama pelos cabelos cortados (SCHWARZ, 2012) chega a ser patético diante dos horrendos relatos da ditadura brasileira (alguns dos mais impactantes em WEXLER & LANDAU, 1971).

Se pensarmos na composição paradoxalmente equilibrada da modernidade como a delinea Latour, aqui sinteticamente,

Nós não criamos a natureza, nós criamos a sociedade; nós criamos a natureza, nós não criamos a sociedade; nós não criamos nem um nem outra, Deus criou tudo; Deus não criou nada, nós criamos tudo. Quem não percebe que as quatro garantias servem umas às outras como *checks and balances* nada entende sobre os modernos (1994, p.39, grifos do autor).

afastando-nos da proposição do antropólogo de que, por essa dinâmica de contradições, jamais tenhamos sido modernos, podemos definir que, com efeito, ser moderno é exatamente isso, um tempo e uma dinâmica vespéral em relação a uma concretização plena da

modernidade que jamais virá. Diante disso parece razoável defender que o “Manifesto Antropófago” seja isomórfico dessa leitura de modernidade. O deslocamento que propõe, impossível historicamente, instala no discurso um tempo de prazeres e afirmações restritas socialmente, mas que bastam ao eu, que se constitui como base de vontade para orquestrar as misturas.

As arapucas ideológicas aqui são duas: a primeira, presente no título do capítulo, tomarmos antropofagia ou tropicalismo por sinônimo de mistura e o cristalizarmos como uma vanguarda permanente, já que a mistura faz parte de um dos movimentos básicos de composição dos sentidos; a segunda, de considerarmos que vivemos este estado de fruição e afirmação dos desejos, este estado antropofágico, charmoso porque autóctone e aparentemente libertário, mas que desvela as garras e os direcionamentos assim que os interesses do mercado são contraditos.

Se a estética oswaldiana, pau-brasil e/ou antropófaga, é posta como inevitável ponto de chegada e sinônimo de uma liberdade e de uma atitude afirmativa que não podem se tornar materiais a todos, acaba por comportar-se como uma espécie de vanguarda permanente ou antivanguarda, o que efetivamente acaba por serem sinônimos. Nossa última vanguarda, como anunciado no título deste capítulo, absolutamente óbvia para aqueles que a vivem sem observar seus limites, fetichizando-a, portanto, e incompreensível para aqueles impossibilitados de lograr de suas conquistas ou para aqueles já de gosto formatado por uma estética menos polimórfica – Latour (1994) também comenta sobre a convivência entre os híbridos e puros como pilar importante da modernidade em outros momentos de sua obra.

Os dados estruturais da poética oswaldiana, presentes nos poemas e explicitados nos manifestos, convertem-se numa espécie de promessa, alvo estético para o artista ingênuo, realização de liberdade e invenção para o leitor entusiasta. Ensaia-la, contudo, quanto às suas possibilidades materiais, o que significa, nos termos deste trabalho, lê-la nos anos 20, especialmente, mas também no fim dos anos 60, parece ser uma atitude fundamental para escapar ao charme cosmopolita do escritor e de sua estética, ou à observação de que se tratava de uma “força da natureza”, dotada de “traços de gênio”, como “Oswaldo” foi caracterizado por Antonio Candido em fala na Festa Literária de Paraty, em 2011³⁶.

³⁶ Discurso de 06/07/2011. Trechos podem ser encontrados em <http://www.advivo.com.br/blog/luisnassif/a-participacao-de-antonio-candido-na-flip-0>, consultado em 12/05/2012.

5. CONCLUSÃO

“Seja como for, voltar para trás é que é impossível. O meu relógio anda sempre para frente. A História também.” (OSWALD, O., 1984, p.11; escrito por Oswald em 1933)

Espero ter conseguido, primeiramente, efetuar uma leitura profícua da poética inicial de Mário de Andrade e de Oswald de Andrade nos termos em que se desenvolveram na década de 20 e à luz do desenvolvimento da cidade de São Paulo. Nesse empreendimento, precisei me esquivar continuamente da importância que se atribui a ambos posteriormente à consolidação do modernismo paulista no panorama da literatura nacional, o que tende a hipertrofiar seus acertos e a velar suas dificuldades, como também da posição central que a cidade ocupa hoje no quadro econômico e simbólico brasileiro, mantendo no horizonte que àquela altura os dois autores escreviam da periferia do Brasil, embora em muitos sentidos trabalhassem em relação ao centro do país.

Quanto ao primeiro, Mário de Andrade, este trabalho defendeu que seus livros iniciais de poesia apresentam um princípio estrutural dialógico, conciliatório e organicamente decantado do agudo processo de transição pelo qual passava a cidade de São Paulo. Para isso, busquei observar desde a forma mais geral como os poemas se organizam até os elementos que poderiam constituir detalhes da matéria ou da fatura, como sinais de pontuação, a recorrência de personagens ou o uso de determinada palavra, mas que defendi serem indícios pelos quais seja possível argumentar pela “insuficiência” do processo social em relação à forma literária eleita para representá-lo.

Esta fenda entre um e outra teria se tornado cada vez mais perceptível ao refletido e aparelhado escritor, que buscou suprir esta lacuna com toda sorte de mediações, o que podemos rastrear pela importância do eu lírico na economia dos poemas – que tem por correlato a importâncias dos narradores na prosa do autor –, pela polifonia em meio aos versos (algumas vezes sendo representadas à feição de um discurso indireto livre), pelo destaque dado aos tipos característicos da periferia, entre outros traços. Em suma: acompanhar os desafios, sucessos e insucessos que se apresentaram a Mário de Andrade para mediar forma estética e processo social é acompanhar o quanto nosso relógio poderia parecer atrasado se visto por olhos da ponta de lança do capital, que é a perspectiva de onde

normalmente se lê o poeta e, salvo engano, a origem de uma imagem de estritamente vanguardista e outra de folclorista, que convivem sem demasiada tensão, mas que não se verifica na leitura dos poemas da década de 20, que funde essas imagens e as tensiona.

No lugar dessa leitura da poética inicial do escritor, proponho que Mário de Andrade seja o poeta do contraditório e vertiginoso crescimento de São Paulo, com todas as suas arestas e aporias, muitas delas impossíveis de serem resolvidas esteticamente ou socialmente. O signo de sua poética primordial é o da transformação e não o da síntese. Desta forma, em que pese não ter originado a fórmula estética que ecoaria do modo mais incandescente quando o processo social paulistano, após os anos 50, finalmente tornou-se orgânico às estéticas de vanguarda de Paris, Londres ou Berlim dos anos 20, porque análogo àqueles processos sociais, a poética de Mário foi profundamente representativa e orgânica quanto aos anos que antecederam o governo Vargas e por este viés é que sua leitura rende caminhos mais longevos. É nas dificuldades manifestas na forma literária da poética marioandradina dos anos 20 que podemos entrever o grande poeta, não nos eventuais êxitos. É nos desacertos de sua poética em seus primeiros livros que acompanhamos o crescimento acelerado da pauliceia e o quanto se esgarçava o processo social, ao passo que nos acertos testemunhamos um uso menos mediado da vanguarda exógena e uma produção menos representativa do universo que cercava o poeta.

Dizendo ainda de outra maneira, talvez mais judicativa, não se trata de uma poesia que satisfaça plenamente o leitor mais exigente, como a de Cabral, nem uma poesia que reverbera com tantas cores e tão profundamente o processo social brasileiro, como a de Drummond – comentário feito à luz de *Lira e Antilira*, de Luiz Costa Lima –, mas é possível que se trate da poesia mais sensivelmente acurada em relação ao tempo e ao espaço tomados por escopo neste trabalho. Aquilo que, com toda justiça, mas não materialmente, tomamos por defeitos, a saber, oscilação e exageros na linguagem, excesso de comiseração, perturbações extraliterárias como anti-academicismo e nacionalismo crítico, caráter demasiado pedagógico, exacerbação do eu etc., são todas marcas importantes do ponto de partida da poética do autor e depõem mais por seu cuidado do que por sua falta de talento, depõem mais pelas dificuldades de se dar forma àquele entorno do que sobre os atributos poéticos do autor. Não significa que se vá deixar *Clã do Jabuti* à cabeceira, mas que os livros de Mário de Andrade publicados nos anos 20, em menor grau justo *Pauliceia desvairada*, o mais erroneamente celebrado, na minha leitura, são testemunhas importantes sobre a desvairada pauliceia naqueles anos e na força que a estética moderna paulista exercia no quadro simbólico brasileiro.

Quanto ao segundo autor abordado neste trabalho, Oswald de Andrade, sua poética inicial segue por um caminho diverso. Que não se caia aqui em erro análogo ao apontado no começo desta tese, tomando as duas poéticas como opostas ou complementares. São, com efeito, duas poéticas que se tocam em diversos pontos – mobilização de estéticas de vanguarda, defesa da língua brasileira como base para o exercício literário, nacionalismo crítico, entre outros, além dos poemas próximos explicitados neste trabalho –, mas que divergem num aspecto que propus ser fundamental, que é a escolha na forma de mediar a matéria poética.

Desde *Pau-Brasil*, o mais dândi ou playboy – palavras propositalmente oscilantes – dos poetas paulistanos dos anos 20 encontrou uma forma sintética e aparentemente não mediada de representar seu entorno. Sensível e talentosamente, rastreia no processo social paulitano os enquadramentos que exibissem níveis parelhos de tensão entre avanço e atraso, os que Oswald experimentava nas mais adiantadas cidades e vanguardas de seu tempo. Face à frequentemente sentimental e grandiloquente poética brasileira, os poemas oswaldianos se apresentam de maneira objetiva, sem soarem parnasianos, e bem humorada.

Seguindo a pista de que mediação e o par objetividade/subjetividade estariam relacionados, propus em seguida que a ausência de um eu lírico demarcado na maior parte da poética do escritor e uma representação um tanto concreta, ou crua, da matéria poética, poderia significar uma forma literária que adere ao mundo das coisas – ou seja, um tipo de mediação, não explícita e prévia ao objeto estético – e ganha força na paródia instituída entre o poema, tornado coisa, e as outras coisas do mundo – numa época em que o mercado se estabilizava, se diversificava e se intensificava na metrópole paulistana. Por esse raciocínio, torna-se bastante polêmico perguntarmos sobre a capacidade crítica, central na estética moderna, da poética oswaldiana, já que esta indagação precisa ser realizada materialmente, ou seja, considerando necessariamente o processo social contra o qual, como um pano de fundo, lemos o poema – de todo modo, sugeri que o teor crítico da poética oswaldiana era restrito quando de sua proposição inicial, viveu seu ápice ao longo do anos 50 e do Tropicalismo e atualmente queda como ratificador das práticas dominantes de consumo em falsas roupagens de protesto.

Do centro dessa possibilidade crítica, investiguei o salto realizado pelo escritor em seu “Manifesto Antropófago”, equivocadamente tomado como mera continuação do “Manifesto da poesia pau-brasil”. Além da observação da notável raridade de poemas do

autor em que haja a representação da perspectiva indígena, e do quão importante a antropofagia se tornou para a cultura brasileira ulterior, é preciso que se considere o caráter utópico do deslocamento surrealista de Oswald – possível ponto central das críticas refletidas da inteligência de esquerda ao movimento tropicalista, devedor da proposição antropófaga.

Na comparação dos dois escritores naqueles anos, caso escolhamos “o” paradigma de poeta moderno, que é Baudelaire – sobretudo a partir da leitura que Walter Benjamin (2011) fez do poeta francês –, Mário de Andrade parece o seguir mais de perto nos paroxismos formais e na multiplicação das máscaras, ao passo que Oswald encarna mais propriamente o estigma de maldito e sua poética constitui uma subversão formal mais evidente. Ambos se distanciam do fundador da modernidade ao não se ampararem em traços da poética clássica, quer no uso da forma dos sonetos, quer na menção às figuras da mitologia, muito pela hipertrofia do valor desses elementos no quadro da poesia brasileira do começo do século XX. Quanto a essa coexistência de elementos clássicos e modernos, Mário de Andrade buscou na forma poética realizar de maneira mais consistente a mediação entre essas duas maneiras de representação, e sofreu os avanços e recuos inerentes ao processo. Oswald, por sua vez, era biograficamente tomado por dândi, “um sucessor de grandes antepassados” (Ibidem, p.28), e, numa leitura mais livre, talvez tenha erigido uma espécie de eu lírico dândi, que perscruta objetiva e distanciadamente os impasses da modernidade, pelo menos nos tempos de poesia pau-brasil.

Se substituirmos a palheta pelas impressões de Bruno Latour, no entanto, Oswald parece mais próximo da personificação de artista moderno, segundo a noção de modernidade definida pelo antropólogo. A intercalação entre as plataformas tecnocrática e órfica e a oscilação de hibridismo e pureza, tudo supostamente para encobrir a falta de liberdade das configurações modernas por uma falsa e positiva liberdade na esteira das práticas de consumo, parecem constituintes mais facilmente encontrados na estética oswaldiana, ao passo que refreiam diante da instância mediadora da forma erigida por Mário de Andrade, que reflete e filtra em vez de sintetizar.

Mais do que sucumbir ao anseio adâmico de ligar uma classificação a tal ou qual estética, creio que o percurso deste trabalho obteve resultados mais significativos. A observação de que a poética inicial de Mário de Andrade prima pelo aspecto mediador talvez auxilie no entendimento da leitura dos críticos que ancoram o desenvolvimento da poética modernista brasileira em seus esforços, quer possam ou não possam ser explicitadas, como

indagarei a seguir. A reconhecida natureza erudita e professoral do escritor teria ganhado uma decantação estética isomórfica na instância de um forte eu lírico, que equilibra estéticas de vanguarda e matérias de seu entorno. Por hipótese, este seria o procedimento de poetas como Carlos Drummond de Andrade e Manuel Bandeira, que comporiam a genealogia dessa aclimação das formas revolucionárias do começo do século XX.

O caminho é muito mais sinuoso quanto à poética de Oswald de Andrade. Vimos como, dotado da vivência e da empiria dos principais centros europeus, o escritor propôs desde o princípio uma poética enxuta e que flagrava os impasses do agravado estado de modernidade, dominante naqueles centros, residual em São Paulo. Avançando ainda mais, o “Manifesto Antropófago” sugere um exercício radical de alteridade, colocando-se – ironicamente, porque inverte o sentido da antropofagia – na pele do índio e enunciado os pontos de seu manifesto daquela perspectiva. Defendo que nenhum desses dois posicionamentos contava com largo respaldo material na São Paulo dos anos 20, evidenciando os diferentes estágios do capital, levando Oswald, também *Macunaíma*, em certa medida, a um beco representativo.

Trinta anos mais tarde, quando o desenvolvimentismo brasileiro a partir dos últimos anos do governo Vargas promover um estado do processo social paulistano com graus análogos de paroxismos e tensões dos grandes centros urbanos europeus nas décadas de 10 e 20, com euforias e impasses afins, a poética oswaldiana emerge com força da história das formas e torna-se profundamente orgânica e pertinente àquele panorama. Em seguida, quando com imenso horror nos tornarmos tão impotentemente índios ante os interesses estadunidenses quanto nossos antepassados em relação aos interesses da coroa portuguesa, o misto de radicalidade, prazer, deboche e utopia da Antropofagia oswaldiana se conformará como nosso protesto mais estridente, embora inútil.

Não passa por este trabalho qualquer tipo de predileção quanto a algum desses escritores ou estéticas, ao que remeto de imediato às reflexões de Antonio Candido:

Se vocês estão querendo saber qual dos dois acho mais importante, direi o seguinte: depende do momento e do ponto de vista. Para quem estiver preocupado com os precursores de um discurso em rompimento com a mimese tradicional, seria Oswald. Para quem está interessado num discurso vinculado a uma visão do mundo no Brasil, seria Mário. Quem construiu mais? Mário. Qual a personalidade mais fascinante? Oswald. Qual a individualidade intelectual mais poderosa? Mário. Qual o mais agradável como pessoa? Oswald. Qual o mais scholar? Mário. Quem explorou mais terrenos? Mário. Quem pensou em profundidade a realidade brasileira?

Mário. Oswald era um homem de intuições geniais, mas com escalas de valor muito desiguais. Em resumo, foram dois grandes homens, sendo irrelevante ‘optar’ entre eles (CANDIDO, 1992, p.243-244)

– mesmo que se sinta claramente certa predileção do crítico por Mário de Andrade. O principal ganho deste trabalho está na busca por identificar como os dois escritores se movimentavam no início de suas trajetórias literárias e o quanto esses momentos nas auxiliam na leitura das produções subsequentes.

Para não me furtar à análise, estou cada vez mais convencido de que um desdobramento orgânico e consistente a partir da poética de Oswald seria impossível àquela altura. Em primeiro lugar porque, como argumentei no capítulo anterior, parece-me que o escritor chega uma espécie de brete (não Brecht) do desenvolvimento de sua estética e lhe seria materialmente impossível avançar mais. Em segundo, como também sugeri, pau-brasil e antropofagia acabam consistindo, talvez por sua natureza objetiva, quase para-histórica, em um procedimento genérico de mistura e alteridade. Sendo assim, era corpo um pouco estranho no panorama das muitas formações de Brasil dos anos 30. Em contrapartida, seu ímpeto obstinado de vanguarda, seu trânsito entre as novas estéticas, seu acúmulo de capital de relações sociais – estamos falando do homem que estava na fazenda do presidente da província de São Paulo conversando com ele quando da Revolução Tenentista de 1924 (FONSECA, 2007, p.160) – e seus acertos estéticos são peças importantes no sucesso da empreitada modernista.

Mário de Andrade, por sua vez, adiciona a esta equação a existência de um ator muito mais erudito do que os demais – que encontra par, em seguida, na figura de Drummond –, o fundador de um novo modelo intelectual e alguém que compensa sua falta de dinheiro e relações com um extremo esmero na sua formação intelectual, segundo Miceli. A isso, acrescento a importância de alguém que labuta incansavelmente a ideia modernista, que toma essa ideia como objetivo de vida, que crê em boas repercussões políticas para aquela estética. Em suma, um escritor que se posiciona de tal forma a ser circundado e se tornar pedra basilar da política modernista e dos esforços dos escritores que sucederam ao primeiro núcleo, homem que se posta biograficamente na condição de mediador.

Estaria aqui a raiz da diferença de desenvoltura entre o Mário de Andrade da poesia, da prosa e dos ensaios – gêneros cuja mediação cumpre papel estrutural – e seu reconhecido malogro no teatro, haja vista a ópera em que trabalhou por longos anos? E, de igual maneira, pelas características aventadas neste trabalho, podemos entender melhor o êxito,

compreendido como longevidade e influência do objeto estético, oswaldiano na poesia, no teatro e na prosa – mais especificamente, naquele tipo de prosa – e seu relativo malogro nos textos mais ensaísticos por meio de sua facilidade em construir mediações sutis, invisíveis aos desatentos, e que imprimem um ritmo característico à sua estética?

Ou ainda: os caminhos aqui percorridos nos ajudam a ler *Macunaíma* de outro modo? Em vez da “segurança impecável de sua construção” e da “maestria no aproveitamento da cultura popular” (SOUZA, 1979, p.9), este trabalho sugere uma mediação custosa, que deixa entrever mais signos de insegurança do que de segurança. Além disso, pela proximidade com a antropofagia oswaldiana e pelo ponto da história em que é escrito, precisamos nos perguntar que cultura popular está sendo aproveitada na rapsódia e como se dá esse aproveitamento. Salvo melhor leitura, a forma como Mário de Andrade e *Macunaíma* se misturam na composição do narrador do livro – antropofagia... mas de quem? De Mário em relação ao índio ou do índio em relação a Mário? –, com as mediações de um papagaio e um violeiro, é muito mais tensiva do que magistral, e desvelam a preocupação em equilibrar cultura popular, vanguarda, o estudioso erudito e etnografia o máximo possível – a fuga às estrelas do índio parece prefigurar o refúgio nas formas populares por parte do poeta paulistano, como se estendesse a corda do arco o máximo possível e a afrouxasse depois inevitavelmente.

Também não pode ser minimizada a evidência do quanto a matéria narrativa de *Macunaíma* celebra uma hinterlândia antes somente representada exoticamente pelos românticos. Mimetizando estruturas da cultura popular não pertencentes à capital da República (SOUZA, 2009) e tomando uma chave irônica de representação, em vez de figuras que exaltassem o mundo representado – o livro perde força quando essa escolha dá lugar a melancolias de todo tipo ou excesso catalográfico de objetos folclóricos ou naturais –, a obra-prima de Mário de Andrade canta o mundo que São Paulo torna visível, como uma cidade

plantada no alto da Serra do Mar, defronte ao único acesso fluvial às florestas virgens dos sertões interiores das posses ocidentais dos reis cristianíssimos de Portugal, dominadas por indígenas bravios, o pequeno aldeamento jesuíta guardava uma posição da mais dramática importância na estratégia da conquista e alimentava a vocação de uma missão sobre-humana. (SEVCENKO, 1992, p.107)

Noutros termos, a narrativa funciona como uma espécie de telescópio para o interior do Brasil, realçado pela emergência de um poder não litorâneo que rivalizava com o Distrito Federal e lhe tomava a dianteira simbólica nas décadas seguintes. As reflexões de Jorge

Caldeira, neste panorama, apontam para a existência de outra formação, erigida a partir de práticas e costumes diversos, que, por hipótese, decantariam uma segunda formação literária no sertão brasileiro³⁷. Ler a anti-odisseia do Imperador do Mato Virgem é, portanto, deparar-se com forças simbólicas desses dois mundos, litoral e sertão, em contato.

Também em 1928, e impaciente o bastante para elaborar uma mediação que contemplasse esse segundo universo brasileiro, Oswald teria radicalizado abruptamente e em seu Manifesto estruturado a perspectiva do interior, espacial e temporal, do país, a perspectiva do indígena, depois caboclo, mameluco, que pode comer ou recusar tudo que advenha daquele primeiro universo segundo sua vontade. Como abordei no capítulo sobre o autor, trata-se de saída tão poderosa quanto utópica, ou tão poderosa porque utópica, que incandesce a partir do tempo em que a hinterlândia brasileira torna-se o centro da vida da nação e que não nos restam saídas senão brincar de índio.

Ainda quanto a Oswald de Andrade, talvez as maiores conquistas deste trabalho sejam: o escrutínio de outros aspectos de sua poética inicial, afastando-se razoavelmente da leitura de Schwarz ao considerar a configuração pau-brasil necessariamente crítica, e perguntando sobre como seus poemas davam forma literária à São Paulo da segunda década do século passado; o dado fundamentalmente outro da proposta antropofágica em relação à poética anterior, e sua parcela de utopia, como recém-dito; e, por fim, apontamentos para o quanto o crescimento da cidade e do restante do país a partir dos anos 50 – na esteira da influência norte-americana, da expansão dos mercados, da diversificação do parque industrial etc. – revitaliza o arranjo oswaldiano, em pele tropicalista, e o transforma na ponta de lança mais afiada e crítica da arte tupiniquim.

Desvelam-se, também, motivos plausíveis para a rapidez com que a chama do Tropicalismo se extinguiu – em entrevista no exílio, alguns anos após o disco-manifesto de 1968, Caetano já decretava o fim do movimento (MACHADO, 2012), o que não deve ser levado ao pé da letra, mas pode ser considerado. Este trabalho atenta, ademais, para como reformulações da poética oswaldiana tornaram-se sinônimo inexorável de vanguarda e como, no processo social contemporâneo, em que estéticas, identidades, quereres e todo resto são concebidos como objetos e relacionam indistintamente sincrônica ou diacronicamente, esses

³⁷ Esta formação vem sendo inquirida pelos professores Luís Augusto Fischer, Homero Vizeu Araújo e Ian Alexander há alguns anos.

descendentes meramente representam a dinâmica do mundo e apresentam-se esvaziados, por isso, da raiz crítica de que se alimentaram outrora.

No “Manifesto Antropófago” há ainda um último exemplo, inconteste e suficientemente hilário, do quanto a estética de Oswald parece mais conectada ao mundo pelo qual ele transitava fora do país e menos conectada ao processo social paulista ou brasileiro. Num dos itens do manifesto de 1928, a persona do escritor postula: “A fixação do progresso por meio de catálogos e aparelhos de televisão. Só a maquinaria. E os transfusores de sangue” (1978, p.17). A televisão, que havia sido inventada há poucos anos, só chegaria ao Brasil em 1950, modificando rapidamente o panorama de nossa cultura, e com a letra do hino comemorativo composta pelo colega do autor nos bancos do Colégio São Bento, Guilherme de Almeida.

Enfim, espero que este trabalho não desloque somente as leituras habitualmente feitas à poesia de Mário de Andrade e de Oswald de Andrade, como também reverbere para autores e livros normalmente tomados como devedores dos dois escritores paulistas e ainda provoque questionamentos para a maneira como se organiza a lírica brasileira dos anos 20 e 30.

Um exemplo do primeiro caso é a prosa de *Grande sertão: veredas*, de Guimarães Rosa. Viveiros de Castro lê o escritor como descendente da antropofagia oswaldiana, especialmente no conto “Meu tio, o Iauaretê”, tomado como “transformação do ‘Manifesto Antropófago’” (CASTRO, 2007, p.18) em literatura. Davi Arriguci Jr., por seu turno, em um mundo de variadas influências, reconhece a importância de *Macunaíma* na construção do clássico do prosador mineiro (ARRIGUCCI, JR., 1994, p.12-13).

Este trabalho incide sobre essas aproximações e sugere que, de fato, na consideração de que Riobaldo possa ser uma continuidade sócio-histórica do indígena, na sua natureza cabocla, considerar que é ele quem toma a palavra para dar forma literária ao sertão das Minas Gerais e da Bahia é reconhecer o esforço de postar-se na perspectiva do outro, e deste outro, particularmente. O deslocamento singular provocado por Oswald de Andrade no “Manifesto Antropófago” ganha continuidade formal, em parte, na obra-máxima do escritor mineiro, possivelmente o livro mais impressionante da literatura brasileira do século XX.

Entretanto, o restante do aparato antropofágico de Oswald não pode ser aproximado tão facilmente assim ao mundo dos jagunços. Em direção oposta à economia pretensamente

objetiva da poética oswaldiana, Guimarães Rosa investe na mediação e na estruturação da narrativa a partir de formas decantadas do mundo letrado, como o causo. Neste aspecto, a aproximação se dá mais sensivelmente em relação aos esforços de Mário de Andrade e à sua obra mais audaciosa, de 1928. O esforçado narrador etnógrafo-violeiro-papagaio-indígena e a estrutura decalcada da tradição do bumba-meu-boi e das práticas de variação, como o repente, podem ser tomados como iniciativas primeiras no que tange a dar voz ao mundo do interior brasileiro a partir de uma perspectiva sofisticada e razoavelmente cosmopolita do litoral. Nos termos deste trabalho, é quando os grandes intérpretes deixam de investigar os arranjos ideológicos próprios ao mundo das mais avançadas cidades e voltam os olhos às reverberações neste mundo na hinterlândia. Por hipótese, as arestas da forma literária de *Macunaíma* são historicamente amainadas até a grande formulação do mais célebre nascituro de Cordisburgo.

O quanto este trabalho desvela aspectos importantes da lírica brasileira moderna é outro ponto em que espero ter avançado e requer considerações. O possível centro teórico e investigativo desta tese diz respeito às dificuldades de se erigir forma literária a partir de um processo social que se desenvolve com uma velocidade demasiado intensa e traz, em seu bojo, questões igualmente complexas como nacionalidade – de um ponto de vista periférico –, uma irreversível desigualdade social – que impede o público médio de ser dotado das habilidades para apreciar ou consumir a arte moderna –, um quadro literário excessivamente preciosista no centro do poder simbólico e uma rivalidade entre duas cidades no quadro de forças nacional. Quanto a essas dificuldades, perscrutamos duas atitudes poéticas distintas na maior parte de suas formulações: Mário de Andrade optou por uma poética que mediasse essas tensões e diferenças e Oswald de Andrade escolheu enxugar o poema de uma mediação aparente; com avanços e desafios experimentados por cada uma dessas estéticas, conforme pudemos acompanhar até aqui.

Após os atribulados, também politicamente, anos 20, a chegada ao poder de Getúlio Vargas em 1930 centraliza novamente o poder no Rio de Janeiro – São Paulo ainda tentaria impor sua riqueza na revolução constitucionalista de 1932. Antes do golpe de 1937, que gradativamente traz impactos decisivos na área da cultura e que vão perdurar por pelo menos quinze anos – mas que escapam ao escopo deste trabalho – há uma série de realizações importantes no campo da poesia, ou da lírica, brasileira, e todas elas não parecem digladiar tanto como as extremas tensões da década precedente.

Em que pese a síntese exageradamente sucinta, mas para o bem do argumento, Carlos Drummond de Andrade transitava mineiramente por trivialidades do cotidiano, relacionamentos amorosos, o peso da tradição paternalista e familiar brasileira e crítica social – num sofisticado “jogo de alavancas”, como dizia Bandeira –, como presenciamos num dos poemas de seu livro de estreia, *Alguma poesia* (1930):

“Sentimental”

Ponho-me a escrever teu nome
com letras de macarrão.
No prato, a sopa esfria, cheia de escamas
e debruçados na mesa, todos contemplam
esse romântico trabalho.

Desgraçadamente falta uma letra,
uma letra somente
para acabar teu nome!

– Está sonhando? Olhe que a sopa esfria!

Eu estava sonhando...
E há em todas as consciências um cartaz amarelo:
“Neste país é proibido sonhar”. (ANDRADE, 1973, p.12)

Também de modo demasiado sucinto, Manuel Bandeira, figura já destacada quando da Semana de Arte Moderna, inaugurava sua poesia de 30 com *Libertinagem* (1930), livro em que a estetização transcendente da memória dá ensejo a um tratamento profundo da língua brasileira e de sua musicalidade, como em

“Porquinho-da-Índia”

Quanto eu tinha seis anos
Ganhei um porquinho-da-índia.
Que dor de coração me dava
Porque o bichinho só queria estar debaixo do fogão!
Levava ele pra sala
Pra os lugares mais bonitos mais limpinhos
Ele não gostava:
Queria era estar debaixo do fogão.
Não fazia caso nenhum das minhas ternurinhas...

– O meu porquinho-da-índia foi a minha primeira namorada.
(BANDEIRA, 2007, p.127)

E, por fim, Noel Rosa, peça-chave da formação do samba carioca dos anos 30 e, por conseguinte, da canção popular brasileira do último século (LEITE, 2011), cuja virtuosidade como cancionista convertia-se em representações bem-humoradas, agudas e diretas, em saborosa

linguagem popular e virtuosismo cancional. Em “Não tem tradução”, samba de 1933, chegou a comentar a questão:

“Não tem tradução”

O cinema falado é o grande culpado da transformação
 Dessa gente que sente que um barracão prende mais que um xadrez
 Lá no morro, se eu fizer uma falseta
 A Risoleta desiste logo do francês e do inglês

A gíria que o nosso morro criou
 Bem cedo a cidade aceitou e usou
 Mais tarde o malandro deixou de sambar, dando pinote
 Na gafieira dançando o foxtrote

Essa gente hoje em dia que tem a mania da exibição
 Não entende que o samba não tem tradução no idioma francês
 Tudo aquilo que o malandro pronuncia
 Com voz macia é brasileiro, já passou de português

Amor lá no morro é amor pra chuchu
 A gíria do samba não são “I love you”
 E esse negócio de “alô, alô, boy” e “alô, Johnny”
 Só pode ser conversa de telefone. (in ROSA, 2000)

Mobilizo celeremente esses três autores para evocar uma pergunta que constitui possível continuidade a este trabalho: a partir dos novos questionamentos aqui trazidos a respeito da maneira como se organizam as poéticas dos anos 20 de Mário de Andrade e Oswald de Andrade, como poderíamos identificar e percorrer as influências entre esses escritores e os nomes centrais da chamada “geração de 30”? Questão premente posto que geralmente se considera a relação entre eles como de ascendência direta, senão débito – movimento mais discursivo e ideológico do que crítico, como espero ter argumentado.

Quanto aos escritores dessa rede de influências, é possível rastrear por meio das cartas, das proposições, dos debates, dos poemas e textos endereços reciprocamente em público e parece-me que este trabalho torna ainda mais incontestado que a influência maior na poesia de 30 foi mesmo a de Mário de Andrade – tanto Drummond quanto Bandeira optam por uma forte instância mediadora e certa conciliação crítica das aporias da matéria poética de suas formações, o que poderia significar retrocesso a um leitor ou crítico orientado pelo imperativo da vanguarda, mas que aqui se argumenta o oposto, que se trata de um avanço no sentido da interpretação do processo social brasileiro, ainda aquém do quadro que gerou representações mais orgânicas. A poética de Oswald precisará aguardar um novo estágio de agravamento do impasse do capital para tornar-se a matriz preferencial dos intérpretes do presente.

Quanto a Noel Rosa, a resposta é simples: não há influência. A poesia modernista começou a entrar timidamente no ensino na década de 30 (CANDIDO, 1984, p.30) – sua projeção em larga escala é muito posterior – e a esta altura, o cancionista já aprendia e ensinava nos botequins cariocas e não frequentava mais as classes escolares. Máximo e Didier, em sua célebre biografia, detalham bem as influências literárias do núcleo familiar de Noel Rosa (1990, p.48-49). A resposta negativa, no entanto, desvela por contraste um problema na atribuição de influência direta entre os patriarcas do modernismo paulista e seus “continuadores” de Recife e de Belo Horizonte. Se encontramos, na estética de Noel Rosa, composição em língua brasileira, variação de metros – privilegiada pela melodia em que a letra é entoada –, humor ácido e crítico, tema cotidiano e um “nacionalismo” particular e restrito a comunidades menores, como a Vila Isabel, por exemplo, quando não crítico – todas essas consideradas conquistas definitivas da “geração de 30” da poesia brasileira –; por que remetemos tais cristalizações da poética de Drummond e Bandeira às conquistas estéticas dos desbravadores de 22?

Dizendo de outro modo, a presença de muitas das chamadas conquistas estéticas do modernismo brasileiro na lírica de Noel Rosa – e o cancionista aqui aparece só exemplarmente, pois muitos de seus contemporâneos logram de características semelhantes em suas canções –, sem que o compositor tenha entrado em contato com as produções do primeiro modernismo de nenhuma forma, estremece um tanto a linha de influências normalmente estruturada de maneira acrítica nas histórias literárias. Uma leitura mais minuciosa da poesia 20, levada a cabo neste trabalho com enfoque para seus dois nomes centrais, Mário de Andrade e Oswald de Andrade, responde a esse estremecimento na possibilidade de verificar de perto os laços que são desenvolvidos por aqueles que escreveram depois que um grupo de autores de São Paulo, com ajuda importante de escritores sediados no Rio de Janeiro, fincou a bandeira modernista no solo da pauliceia – obviamente, uma leitura atenta precisaria considerar Manuel Bandeira como um caso à parte em toda essa linha de influências.

A pergunta poderia ser expandida e levada ao seguinte nível de fratura: se a dicção (TATIT, 2002, p.9-27) de Noel Rosa solicita que revisemos a configuração da lírica brasileira dos anos 20 e 30 – a proximidade das esferas de arte erudita e popular, problematizadas nas obras dos dois autores aqui estudados, bem como a relação desses mesmos autores com tradições que margeiam a tradição da arte elevada são argumentos que reforçam minha provocação – como podemos organizar a história da literatura brasileira, ou ao menos a

história da poesia brasileira, sem considerar a riqueza sólida, presente e, muitas vezes, protagonista de nossa canção popular?

Sendo um pouco mais específico, podemos ler a poesia de Jorge de Lima e de Murilo Mendes no panorama do luto ocidental quanto à Segunda Guerra, do qual os boleros são também um indício importante no campo da canção popular? Existe alguma continuidade entre os esforços formais da poesia do começo dos anos 50 (CAMILLO, 2001), e a Poesia Concreta, por suposto, e o esmero formal e objetivo da forma cancional da Bossa Nova (BRITO in CAMPOS, 2008, p.17-40)? É possível entrever relações na estetização do sertão brasileiro entre *Grande sertão: veredas* e *O clube da esquina* (1972), já que nos dois casos é sensível que as formas, narrativa e cancional, se movem por uma estrutura mais relacionada à tradição oral, interiorana e mítica do que à tradição letrada, cosmopolita e lógica, embora dialoguem intensamente com a cultura exigente? Como estudar, portanto, a literatura brasileira do século XX, seja em âmbito universitário, seja nos desdobramentos do ensino superior para a escola, sem considerarmos a canção popular em nossas reflexões?

Parece cada vez mais evidente que uma reflexão profunda sobre nossa cultura necessita perscrutar as relações entre erudito e popular, oral e escrito, sertão e cidade, índios (ou seus herdeiros sociais: caboclos, sertanejos etc.) e nós, portugueses do Brasil. Esquivar-se da identificação desse caráter de intenso trânsito entre manifestações que se posicionariam mais distantes noutras culturas e considerar somente a canção ou a literatura de livro como válidas configuram-se posturas, respectivamente, popularescas ou elitistas. O lirismo brasileiro de 30 não está mais em Noel do que em Drummond, assim como a égide da forma nos 50 não reside mais na Poesia Concreta do que na Bossa Nova. É no entendimento do diálogo dessas manifestações, sem naturalizar as diferenças, mas não as considerando antípodas, que podemos ter algum vislumbre de como se estruturam as particularidades de nossa cultura.

Por fim, e retornando ao escopo deste trabalho, espero ter desvelado elementos importantes nas poéticas de Mário de Andrade e Oswald de Andrade a fim de que possamos entendê-los mais propriamente e dentro do horizonte de seu tempo. As leituras dos poemas realizadas no segundo e no terceiro capítulos argumentam por si sobre a impossibilidade de enevoarmos a São Paulo dos anos 20 para uma compreensão precisa de como se estruturam as formas poéticas desses dois autores. Também apontam para forma como cada um dos escritores lidou com o caráter heteróclito de sua cidade e das diferenças que se agravavam no

ritmo de um intenso processo de modernização. O olhar para o habitante da periferia, para o imigrante, para as tradições orais e para a arte anônima e coletiva, do qual Mário era dotado, distingue-se da busca pelo ponto máximo de atrito, pelo caráter sintético e justo almejado na forma poética, pela representação da concreção e, ao fim da década, na postulação de uma estética revolucionária pela boca fictícia de um indígena mecanizado, como seria com Oswald.

Espero, acima de tudo, como expus ao cabo da introdução deste trabalho, que tenha restado a imagem de um esforço pela não facilitação da leitura, pela recusa a um cotejo imediato de formas – que alinha, de maneira relativamente inócua, uma série de textos, em última instantânea, só para que se tenha uma nova linha de estudos... –, pela verificação o mais detida possível dos principais traços do processo social do qual aquela forma literária emerge, pelo desvelamento das políticas literárias – que certamente são mais responsáveis pelas organizações das histórias literárias, e tudo que disso decorra, do que o exercício crítico – e, sobretudo, pela explicitação de que a mais importante riqueza da literatura, enquanto houver quem não possa ler livros, por incapacidade ou por pobreza, é justamente acusar a violência ao longo da história humana e dar forma a ela, esteticamente, e na linguagem.

Como representaram os autores estudados neste trabalho em seus poemas, violência que em muitas vezes alucina e não distingue entre encolhidos e passantes. Violência que tantas vezes nos faz perguntar sobre nossa própria humanidade e crer mais na humanidade da onça.

Se algo dessas reflexões ecoar noutras formas, creio ter valido a pena este trabalho.

REFERÊNCIAS:

ADORNO, Theodor W. *Notas de literatura I*, tradução e apresentação de Jorge M. B. de Almeida. São Paulo: Duas Cidades / Editora 34, 2003.

ALENCAR, José Martiniano de. *Senhora*. Fundação Biblioteca Nacional. Domínio Público. Publicado em 1875.

ALLEN, Woody. *Meia-noite em Paris*. Paris Filmes, EUA, 2011.

ALIGHIERI, Dante. *A Divina Comédia, Inferno*; tradução e notas de Italo Eugenio Mauro. São Paulo: Ed. 34, 1998

ALMEIDA, Manuel Antônio de. *Memórias de um sargento de milícias*; apresentação, notas e fixação de texto Mamede Mustafá Jarouche. Coita, SP: Ateliê Editorial, 1996.

ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Fala, amendoeira*; posfácio de Ivan Marques. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

_____. *Antologia poética*; organizada pelo autor [40ª ed.]. Rio de Janeiro: Record, 1998.

_____. *Alguma poesia in Reunião: dez livros de poesia*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1973.

ANDRADE, Mário de. *Os contos de Belazarte*; estabelecimento do texto Aline Nogueira marques. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013.

_____. *São Paulo! comoção de minha vida...*; seleta organizada por Telê Ancona Lopez e Tatiana Longo Figueiredo. São Paulo: Ed. Unesp / Prefeitura Municipal / Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2012.

_____. *Obra imatura*; estabelecimento do texto Aline Nogueira Marques; coordenadora da edição Telê Ancona Lopez. Rio de Janeiro: Agir, 2009.

- _____. *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter*; estabelecimento do texto Telê Ancona Lopez e Tatiana Longo Figueiredo. Rio de Janeiro: Agir, 2007.
- _____. *Poesias completas*; edição crítica de Diléa Zanotto Manfio. Belo Horizonte: Vila Rica, 1993.
- _____. *A lição do amigo: cartas de Mário de Andrade a Carlos Drummond de Andrade*; notas e apresentação de Carlos Drummond de Andrade [2ª ed. revista]. Rio de Janeiro: Record, 1988.
- _____. *Entrevistas e depoimentos*, organização de Telê Porto Ancona Lopez. São Paulo: T. A. Queiroz, 1983.
- _____. *Aspectos da literatura brasileira* [6ª ed.]. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1978.
- _____. *Música, doce música*. São Paulo: Martins, 1976.
- _____. *O empalhador de passarinho*. São Paulo: Martins, s/d.
- _____ & BANDEIRA, Manuel. *Correspondência Mário de Andrade & Manuel Bandeira*; organização, introdução e notas de Marcos Antônio de Moraes [2ªed.]. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo / Instituto de Estudos Brasileiros / Universidade de São Paulo, 2001
- ANDRADE, Oswald de. *Memórias sentimentais de João Miramar* [11ª ed.]. São Paulo: Globo, 1999.
- _____. *O perfeito cozinheiro das almas deste mundo*; introdução de Haroldo de Campos. São Paulo: Editora Globo, 1992.
- _____. *Pau-Brasil* [2ªed.]. São Paulo: Globo / Secretaria de Estado da Cultura, 1990.
- _____. *Serafim Ponte Grande*. São Paulo: Global, 1984.
- _____. *Do Pau-Brasil à Antropofagia e às Utopias*: manifestos, teses de concurso e ensaios in *Obras completas*, volume VI, introdução de Benedito Nunes [2ª ed.]. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

_____. “Manifesto da Poesia Pau-Brasil” in TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro: apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas* [3ª ed.]. Petrópolis / Brasília: Vozes / INL, 1976.

_____. *Um homem sem profissão: memórias e confissões, sob as ordens de mamãe* in *Obras completas*, volume IX, prefácio de Antonio Candido [3ªed.]. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.

_____. *Poesias reunidas* in *Obras completas*, volume VII [4ªed.] Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1974.

_____. *Ponta de lança: polêmica* in *Obras completas*, volume V [2ªed.]. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970.

_____. “Manifesto antropófago” in *Revista de Antropofagia*, nº1; versão fac-similada. Maio de 1928.

_____. “Schema ao Tristão de Atahyde” in *Revista de Antropofagia*, nº5; versão fac-similada. Setembro de 1928.

ANTUNES, Lobo António. *As naus*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2011.

ARAÚJO, Homero Vizeu. *Machado de Assis e arredores: Quincas Borba, Moby Dick e outras ideias fixas*. Porto Alegre: Movimento, 2011.

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna*; trad. Denise Bottmann & Federcio Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

ARRIGUCCI, JR. Davi. “O mundo misturado: romance e experiência em Guimarães Rosa” in *Novos estudos*, nº40. São Paulo: CEBRAP, 1994; p.7-29.

AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental* [2ª ed. revisada]. São Paulo: Editora Perspectiva, 1987.

AZEVEDO, Aluísio. *O cortiço*; apresentação de Paulo Franchetti; notas Leila Guenther; ilustrações Carlos Clémen. São Paulo: Ateliê Editorial, 2012.

AZEVEDO, Álvares de. *Macário*. Fundação Nacional do Livro. Domínio público, 1855.

BAKHTIN, Mikail. *Problemas da poética de Dostoiévski*, trad. de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

_____. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. São Paulo: HUCITEC, 1975.

BANDEIRA, Manuel. *Estrela da vida inteira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2007.

BARBOZA, Marília Trindade & OLIVEIRA FILHO, Arthur de. *Cartolas, os tempos idos* [2ª ed. revista e atualizada]. Rio de Janeiro: Gryphus, 2008.

BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*; tradução, introdução e notas de Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

BENJAMIN, Walter. *A modernidade e os modernos* [2ªed.]. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2000.

_____. *Obras escolhidas, volume 1: magia e técnica, arte e política* [3ªed.]; tradução: Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.

BLOMMAERT, Jan. “Context is/as critique” in *Critique of Anthropology*, 21/1, 2001.

BOAVENTURA, Maria Eugênia (org.). *22 por 22: A Semana de Arte Moderna Vista pelos Seus Contemporâneos*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000.

_____. *O Salão e a Selva: uma biografia ilustrada de Oswald de Andrade*. Campinas, SP / São Paulo: Editora da UNICAMP / Editora Ex Librix, 1995.

BORGES, Jorge Luis. *Obras completas I: 1923-1949*. Buenos Aires: Emecé, 2010.

_____. *Esse ofício do verso*; organização Calin Andrei Mihailescu; tradução José Marcos Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

BOSI, Alfredo. *Dialética da colonização* [2ª reimpressão]. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

_____. *História concisa da literatura brasileira* [2ª edição]. São Paulo: Editora Cultrix, 1972.

BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 2001.

- _____. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*, trad. Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- BRADBURY, Malcom & MCFARLANE, James. *Modernismo: guia geral*; tradução Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- BRITO, Mário da Silva. “O perfeito cozinheiro das almas deste mundo” in ANDRADE, Oswald de. *O perfeito cozinheiro das almas deste mundo*. São Paulo: Editora Globo, 1992.
- _____. “Duas versões da mesma obra” in “Suplemento literário” de *O Estado de São Paulo*, 20 de outubro de 1974, p.6.
- _____. *História do Modernismo Brasileiro: volume I: antecedentes da Semana de Arte Moderna*. São Paulo: Edição Saraiva, 1958.
- BUENO, André. “O biscoito fino e a massa: Jeca Tatu e Macunaíma esperando Godot” in *Limites: anais*. São Paulo / Niterói, RJ: Editora da Universidade de São Paulo / ABRALIC, 1995, p.81-85.
- CALDEIRA, Jorge. *História do Brasil com empreendedores*. São Paulo: Mameluco, 2009.
- _____. *A construção do samba / Noel Rosa, de costas para o mar*. São Paulo: Mameluco, 2007.
- _____. *A nação mercantilista*. São Paulo: Editora 34, 1999.
- CAMILLO, Vagner. *Drummond: Da Rosa do Povo à Rosa das Trevas*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.
- CAMINHA, Pero Vaz de. *Carta a El-Rei D. Manuel sobre o achamento do Brasil*; notas de Maria Paula Caetano e Neves Águas. Lisboa: Parque Expo 98, 1997.
- CAMPOS, Augusto de, PIGNATARI, Décio & CAMPOS, Haroldo de. *Teoria da Poesia Concreta: textos críticos e manifestos 1950-1960* [4ª ed.]. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2006.
- CAMPOS, Augusto de. *Balanço da bossa e outras bossas* [5ªed.]. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- CANDIDO, Antonio. *Na sala de aula: caderno de análise literária* [8ªed.]. São Paulo: Ática, 2009.

- _____. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos, 1750-1880* [11ª ed.]. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2007.
- _____. *O Discurso e a Cidade* [3ª ed.]. Rio de Janeiro/São Paulo: Ouro sobre Azul/Duas Cidades, 2004.
- _____. *Textos de intervenção*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2002.
- _____. *Brigada ligeira, e outros escritos*. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1992.
- _____. “A revolução de 1930 e a cultura” in *Novos estudos*, nº4. São Paulo: CEBRAP, 1984.
- _____. “A nova narrativa” in *Novos estudos*, nº1. São Paulo: CEBRAP, 1984, p.58-68.
- CAREY, John. *Os intelectuais e as massas: orgulho e preconceito entre a intelligentsia literária, 1880-1939*; trad. de Ronald Kyrmse. São Paulo: Ars Poética, 1993.
- CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do folclore brasileiro*. São Paulo: Editora Itatiaia, 1993.
- CASTRO, Eduardo Viveiros de. *Encontros*; introdução de Renato Sztutman. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2007.
- COSTA, Claudio Manoel da. *Vila Rica*. [Domínio público] Edição de referência: *A Poesia dos Inconfidentes*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1996.
- CURY, José João. *O teatro de Oswald de Andrade: ideologia, intertextualidade e escritura*. São Paulo: Annablume, 2003.
- DACANAL, José Hildebrando (org.). *O romance modernista: tradição literária e contexto histórico*; colaboradores FISCHER, L.A. & WEBER, J. H.. Porto Alegre: UFRGS, 1990.
- DAMATTA, Roberto da. *Carnaval, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro* [6ªed.]. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
- DIAS, Gonçalves. “I-Juca-Pirama”. Fundação Biblioteca Nacional, domínio público. Publicado em 1851.

- EL FAR, Alessandra. *Páginas de sensação: Literatura popular e pornográfica no Rio de Janeiro (1870-1924)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- FAGUNDES VARELA, L. N. *Anchieta ou O evangelho nas selvas*. Versão fac-similada. Domínio público. 1875.
- FAVARETTO, Celso. *Tropicália: alegoria, alegria* [3ªed.]. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2000.
- FISCHER, Luís Augusto. “Refêns da modernistolatria” in *Piauí*, nº80. Versão digital: <http://revistapiaui.estadao.com.br/edicao-80/questoes-de-literatura-cultura/refens-da-modernistolatria>, consultada em 24/06/2013.
- _____. “Formação, hoje – uma hipótese analítica, alguns pontos cegos e seu vigor” in *Literatura e sociedade*, v. 11. São Paulo: USP, 2009.
- _____. “Conversa urgente sobre uma velharia: uns palpites sobre a vigência do regionalismo” in *Cultura e pensamento*, nº3. Dezembro de 2007.
- _____. *Parnasianismo brasileiro: entre ressonância e dissonância*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2003.
- FONSECA, Maria Augusta. *Oswald de Andrade: biografia* [2ªed.]. São Paulo: Globo, 2007.
- FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?* [trad. Antonio Fernando Cascais e Edmundo Cordeiro]. São Paulo: Veja / Passagens, 1992.
- FRANCESCHI, Humberto M. *Samba de sambar do Estácio: 1928 a 1931*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2010.
- FRANCHETTI, Paulo. *Estudos de literatura brasileira e portuguesa*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2007.
- FREYRE, Gilberto. *Casa-grande & senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal* [50ªed.]; apresentação de Fernando Henrique Cardoso. São Paulo: Global, 2005.
- FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna (da metade do século XIX a meados do século XX)*. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

- GOMBRICH, Ernst Hans. *A história da arte*; trad. Álvaro Cabral [16ª ed.]. Rio de Janeiro: LTC, 2009.
- GOMES, Paulo Emílio Salles. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.
- GONÇALVES, Marcos Augusto. *1922: a semana que não terminou*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- GONZÁLEZ, Ígor Iglesias. *Tom Zé: Astronauta Libertado*. Documentário, 90min. Espanha, 2009.
- HOBBSAWN, Eric J. *A era dos impérios*. São Paulo: Paz & Terra, 1989.
- HOFFMANN, Ernest Theodor Amadeus. *A janela de esquina do meu primo*; trad.: Maria Aparecida Barbosa; posfácio: Marcus Mazzari. São Paulo: Cosac Naify, 2010.
- HOLLANDA, Sérgio Buarque de. “Il faut des Barbares” in BOAVENTURA, Maria Eugênia (org.). *22 por 22: A Semana de Arte Moderna Vista pelos Seus Contemporâneos*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000.
- _____. *Raízes do Brasil* [26ª ed.]. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- JOYCE, James. *Ulisses*. São Paulo: São Paulo: Abril Cultural, 1983.
- LAFETÁ, João Luiz. *A dimensão da noite e outros ensaios*; org.: Antônio Arnoni Prado. São Paulo: Duas Cidades / Ed.34, 2004.
- _____. *1930: a crítica e o Modernismo*. São Paulo: Duas Cidades / Ed. 34, 2000.
- _____. *Figuração da intimidade: imagens na poesia de Mário de Andrade*. São Paulo: Martins Fontes, 1986.
- LATOUR, Bruno. *Jamais fomos modernos: ensaio de antropologia simétrica*; trad. de Carlos Irineu da Costa. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1994.

- LEITE, Carlos Augusto Bonifácio. *Catulo, Donga, Sinhô e Noel: a formação da canção popular urbana no Brasil*. Dissertação de Mestrado. Banco de dissertações e teses da UFRGS, 2011 [não publicada].
- LIMA, Luiz Costa. *Lira e Antilira: Mário, Drummond, Cabral*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995.
- LINS, Álvaro. *Poesia moderna do Brasil: Drummond, Mário de Andrade, Jorge de Lima, Augusto dos Anjos*. Rio de Janeiro: Edições de ouro, 1967.
- LUKÁCS, György, ADORNO, Theodor W. et alii. *Realismo: ¿mito, doutrina o tendencia histórica?*; tradução de Andrés Rivera Segovia. Buenos Aires: Lunaria, 2002.
- MACHADO, Dyonelio. *Os ratos* [2ªed.]. São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2010.
- MACHADO DE ASSIS. *Esau e Jacó*; introdução e notas: Hélio Guimarães [1ªed.]. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2012.
- _____. “Bons dias!”. Domínio público. 5 de abril de 1888.
- _____. “Teoria do medalhão”. Domínio público. Publicado originalmente em 1882.
- _____. “Notícia da atual literatura brasileira: instinto de nacionalidade”. Domínio público. Publicado originalmente em 1873.
- MACHADO, Marcelo. *Tropicália*. Produzido por Denise Gomes & Paula Cosenza. Imagem filmes. Colorido, 87 min.
- MARTINS, Wilson. *História da inteligência brasileira: volume 6, 1915-1933* [3ª ed.]. Ponta Grossa: Editora UEPG, 2010.
- _____. *A ideia modernista*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras / Topbooks, 2002.
- MARX, KARL. *O capital*, volumes 1 e 2; apresentação: Jacob Gorender; coordenação e revisão: Paul Singer; tradução: Regis Barbosa & Flávio R. Kothe. São Paulo: Editora Abril, 1996.

- MÁXIMO, João & DIDIER, Carlos. *Noel Rosa: uma biografia*. Brasília: Editora da Universidade de Brasília / Linha Gráfica Editora, 1990.
- MICELI, Sérgio. “Mário de Andrade: a invenção do moderno intelectual brasileiro” in BOTELHO, André & Lilia Moritz SCHWARCZ (orgs.). *Um enigma chamado Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- _____. *Intelectuais e classe dirigente no Brasil (1920-1945)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- MOOG, Vianna. *Uma interpretação da literatura brasileira: um arquipélago cultural*. Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro / CORAG, 2006.
- MORETTI, Franco. “O século sério” in *Novos estudos*, nº65. São Paulo: CEBRAP, 2003, p.3-33.
- _____. “Conjecturas sobre a literatura mundial” in SADER, Emir (organização e apresentação). *Contracorrente: o melhor da New Left Review em 2000*, tradução de Maria Alice Máximo (et all.). Rio de Janeiro: Record, 2001, p., 45-64.
- MORSE, Richard M. *Formação histórica de São Paulo (de comunidade à metrópole)*. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1970.
- NETO, João Cabral de Melo. *Obra completa*; organização de Marly de Oliveira. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Obras incompletas*; seleção de textos: Gérard Lebrun; tradução e notas: Rubens Figueiredo Torres Filho; posfácio: Antonio Candido. São Paulo: Editora Abril, 1999.
- NUNES, Benedito. “Mário de Andrade: as enfibraturas do modernismo” in *Revista Ibero-americana*, vol. L, nº126. Pittsburgh: University of Pittsburgh, Enero-Marzo 1984.
- OLIVEIRA, Roberta Pires de. “A gramática do sentido na escola”. Domínio público.
- PACHECO, Ana Paula. “Jagunços e homens livres pobres” in *Novos estudos*, nº81. São Paulo: CEBRAP, 2008, p.179-188.
- _____. *Lugar do mito: narrativa e processo social nas Primeiras histórias de Guimarães Rosa*. São Paulo: Nankin Editorial, 2006.

- PAZ, Octavio. *O arco e a lira*; trad. de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- POE, Edgar Allan. *Os melhores contos de Edgar Allan Poe*; seleção e tradução de José Paulo Paes. São Paulo: Círculo do Livro, 1987.
- PRADO JR., Caio. *História econômica do Brasil* [26ªed.]. São Paulo: Editora Brasiliense, 1977.
- PRADO, Paulo. *Retrato do Brasil: ensaio sobre a tristeza brasileira*. São Paulo / Brasília: IBRASA / INL, 1981.
- PROENÇA, Manuel Cavalcanti. *Roteiro de Macunaíma*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1955.
- QUEIRÓS, Eça de. *A cidade e as serras*. São Paulo: Ática, 1997.
- RABELLO, Ivone Daré. *A Caminho do Encontro: uma leitura de Contos Novos*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1999.
- RAMOS, Graciliano. *São Bernardo*; prefácio de Luiz Antônio Lafetá, ilustrações de Darel [22ª ed.]. São Paulo: Martins, 1974.
- RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro*. Rio de Janeiro: Record, 2000.
- RODRIGUES, Nelson. *A cabra vadia*; seleção de Ruy Castro. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- ROSA, Noel. *Pela primeira vez*. Produção de Omar Abu Chahla Jubran. Rio de Janeiro: Velas / Funarte, 2000.
- ROSENFELD, Anatol. *Texto / contexto I* [5ªed.]. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- SANT'ANA, Affonso Romano de. *Paródia, paráfrase & cia*. São Paulo: Editora Ática, 2003.
- SANTOS, Fabiano Rodrigo da Silva. *Lira dissonante: considerações sobre aspectos do grotesco na poesia de Bernardo Guimarães e Cruz e Sousa*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2009.
- SCHWARZ, Roberto. *Martinha versus Lucrecia: ensaios e entrevistas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

- _____. *Ao vencedor, as batatas: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro*. São Paulo: Duas Cidades / Ed. 34, 2000.
- _____. *Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis* [4ª ed.]. São Paulo: Duas Cidades / Ed. 34, 2000b.
- _____. *Duas meninas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- _____. *O pai de família e outros estudos* [2ª ed.]. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.
- _____. *Que horas são?: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- _____. *A sereia e o desconfiado*. Rio de Janeiro: 1981.
- SCOREL, Eduardo. *Era Vargas: 1930 – 1935*. Log On DVD. Documentário. Brasil, 196 min, 2011.
- SEVCENKO, Nicolau. *Orfeu extático na metrópole: São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- SEVERIANO, Jairo & MELLO, Zuza Homem. *A canção no tempo: 85 anos de músicas brasileiras, vol. 1: 1901-1957* [6ªed.]. São Paulo: Editora 34, 2006.
- SILVA, Elza Maria Tavares. “Ensino de Direito no Brasil: perspectivas históricas gerais”. Arquivo digital. Domínio público.
- SILVEIRA, Éder. *Tupi or not tupi: nação e nacionalidade em José de Alencar e Oswald de Andrade*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2009.
- SODRÉ, Nelson Werneck. *História da literatura brasileira: seus fundamentos econômicos* [6ª ed.]. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.
- SOUZA, Gilda de Mello e. *O tupi e o alaúde: uma interpretação de Macunaíma* [2ªed.]. São Paulo: Duas Cidades / Ed. 34, 2003.
- SOUZA, Laura de Mello e. *Cláudio Manuel da Costa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- SQUEFF, Enio & WISNIK, José Miguel. *Música. O nacional e o popular na cultura brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 2004.

- TATIT, Luiz. *O século da canção* [2ªed.]. Cotia: Ateliê Editorial, 2008.
- _____. *O cancionista* [2ª ed.]. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002.
- TELLES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro: apresentação dos principais poemas, manifestos, prefácios e conferências vanguardistas, de 1857 a 1972*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1997.
- TERCEIRA MARGEM. Revista do Programa de Pós-Graduação em Ciências da Literatura. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Centro de Letras e Artes, Faculdade de Letras, Pós-Graduação, Ano XIII, nº21, ago-dez, 2009.
- TERRA, Renato & CALIL, Ricardo. *Uma noite em 67*. Documentário, cor, 93 min. Brasil, 2010.
- TOLEDO, Roberto Pompeu de. *A capital da solidão: uma história de São Paulo das origens a 1900*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2003.
- TONI, Flávia Camargo. (org.) *A música popular brasileira na vitrola de Mário de Andrade*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2004.
- VELOSO, Caetano, GIL, Gilberto et alii. *Tropicália ou panis et circensis*. Arranjos e regência de Rogério Duprat. Produzido por Manuel Barenbein. São Paulo: RGE, 1968.
- VELOSO, Caetano Veloso. *Caetano Veloso*. Direção de produção: Manuel Berenbein. São Paulo: RGE, 1967.
- VERHAEREN, Émile. *Les villes tentaculaires*. Edição digital fac-similada da Bibliothèque Numérique Gallica, 1895.
- VIANNA, Hermano. *O mistério do samba* [4ª ed.]. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. / Ed. UFRJ, 2002.
- WEXLER, Haskell & LANDAU, Saul. *Brasil: um relato de tortura*. Produção de Lorraine Hess. Documentário. EUA, 1971.
- WILSON, Edmund. *O castelo de Axel: estudo sobre a literatura imaginativa de 1870 a 1930, tradução de José Paulo Paes* [2ªed.]. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

WISNIK, José Miguel. “Cultura pela culatra” in *Teresa: revista de literatura brasileira*, nº1.
São Paulo: Editora 34, 2000.