

A CARROÇA, O BONDE E O POETA MODERNISTA

Oswald de Andrade inventou uma fórmula fácil e poeticamente eficaz para ver o Brasil. A facilidade no caso não representava defeito, pois satisfazia uma tese crítica, segundo a qual o esoterismo que cercava as coisas do espírito era uma bruma obsoleta e antidemocrática, a dissipar, fraudulenta no fundo. Quando Lenin dizia que o Estado, uma vez revolucionado, se poderia administrar com os conhecimentos de uma cozinheira, manifestava uma convicção de mesma ordem: não desmerecia as aptidões populares, e sim afirmava que a irracionalidade e complicação do capitalismo se estavam tornando supérfluas; brevemente seriam substituídas por uma organização social sem segredo e conforme ao bom senso. Igual confiança no potencial materialista e rebelde da obviedade bem escolhida se encontra na poética de Brecht. Este proclamava a intenção de reduzir o seu vocabulário à dimensão chã do *Basic English*,¹ defendia a oportunidade do pensamento sem requinte (*plumpes Denken*), e, sobretudo, elaborava *protótipos artísticos*, fáceis de imitar e variar produtivamente, os quais, como é sabido, figuram no centro de

(1) A comparação entre os laconismos objetivantes de Oswald e Brecht foi lembrada por Haroldo de Campos. Cf. "Uma poética da radicalidade", in Oswald de Andrade, *Poesias reunidas*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1974, p. 21.

sua teoria do teatro didático. Tratava de atualizar a literatura, a) incorporando-lhe a universalidade de procedimentos própria à fabricação industrial, ao trabalho científico e também (!!!) à luta de classes; b) concebendo um caminho moderno para a generalização da cultura exigente; e c) contrariando a idolatria do *cunho pessoal* na invenção artística. Sem desconhecer a diferença política e estética entre os três homens, vale a pena assinalar um certo horizonte comum, ditado na época pela crise geral da ordem burguesa e pelas perspectivas radicalmente democráticas e antitradicionalistas abertas pelo progresso industrial.

Corrido o tempo, não parece que o âmbito da cultura se tenha desanuviado, nem aliás o do poder, apesar de os dois mudarem muito. Até segunda ordem, o processo histórico não caminhou na direção dos objetivos libertários que animavam as vanguardas política e artística. Assim, aliados à energia que despertaram, estes objetivos acabaram funcionando como ingredientes dinâmicos de uma tendência outra, e hoje podem ser entendidos como ideologia, de significado a rediscutir. Nem por isto são ilusão pura, se considerarmos, com Adorno, que a ideologia não mente pela aspiração que expressa, mas pela afirmação de que esta se haja realizado. Algo semelhante aconteceu com o Modernismo brasileiro, que tampouco saiu incólume, e cujo triunfo atual, na larga escala da mídia, tem a ver com a sua integração ao discurso da modernização conservadora. Em parte a despeito seu, em parte como desdobramento de disposições internas.

Mas voltemos à fórmula de Oswald para o poema “pau-brasil”. A sua matéria-prima se obtém mediante duas operações: a justaposição de elementos próprios ao Brasil-Colônia e ao Brasil burguês, e a elevação do produto — desconjuntado *por definição* — à dignidade de alegoria do país. Esta a célula básica sobre a qual o poeta vai trabalhar. Note-se que a mencionada contigüidade era um dado de observação comum no dia-a-dia nacional, mais e antes que um resultado artístico, o que conferia certo fundamento realista à alegoria, além de explicar a força irresistível da receita oswaldiana, um verdadeiro “ovo de Colombo” na acertada expressão de Paulo

Prado.² A nossa realidade sociológica não parava de colocar lado a lado os traços burguês e pré-burguês, em configurações incontáveis, e até hoje não há como sair de casa sem dar com elas. Esta dualidade, cujos dilemas remontam à Independência e desde então se impõem inexoravelmente ao brasileiro culto, suscitou atitudes diversas; talvez não seja exagero dizer que ela animou a parte crucial de nossa tradição literária. Ainda há pouco o Tropicalismo lhe deu a versão correspondente ao pós-64. Machado de Assis tomou o assunto em veia analítica, tendo em mente a problemática moral implicada, como espero mostrar num próximo trabalho. A matéria está presente no romance naturalista, onde o universo colonial se funde à pujança do trópico — o *determinismo* caro à escola — levando ao naufrágio quaisquer pretensões a uma existência burguesa conforme à regra. Também Gilberto Freyre, Sérgio Buarque de Holanda e Caio Prado Jr. escreveram a respeito os seus livros clássicos, e a lista é fácil de estender. Já com Oswald o tema, comumente associado a atraso e desgraça nacionais, adquire uma surpreendente feição otimista, até eufórica: o Brasil pré-burguês, quase virgem de puritanismo e cálculo econômico, assimila de forma sábia e poética as vantagens do progresso, *prefigurando a humanidade pós-burguesa*, desrecalcada e fraterna; além do que oferece uma plataforma positiva de onde objetar à sociedade contemporânea. Um ufanismo crítico, se é possível dizer assim.

Isso posto, não basta circunscrever a matéria de um poeta para lhe definir a poesia. Além de notar a mencionada acomodação do desconforme, e lhe dar estatuto de emblema pátrio não-oficial, ou de mini-maxi-subsídio para a nova compreensão do país, o artista pau-brasil tem de lhe atinar com exemplares brilhantes, limpá-los, rearranjar, aperfeiçoar etc. O foco da invenção está na exposição estrutural do descompasso histórico, obtida através da mais surpreendente e heterodoxa variedade de meios formais, tudo disciplinado e posto em realce pela singeleza familiar dos elementos usados, pela

(2) Paulo Prado, "Poesia pau-brasil", *loc. cit.*, p. 67.

busca do máximo em brevidade e por um certo culto do achado feliz e da arquitetura poética. A liberdade e irreverência com que Oswald opera dependem da vanguarda estética européia, e a combinação de soluções antitradicionais e matéria essencialmente “antiga” realiza por sua vez a síntese que o poema procura captar.

Empenhada em firmar a seriedade do poeta, por oposição à fama do piadista, a crítica sublinhou a identidade entre as soluções oswaldianas e as inovações hoje clássicas das vanguardas internacionais. Daí o conhecido perfil do modernista de primeira linha, subversor exímio de linguagens, crítico e revolucionário nesta medida. Contudo, o trabalho formal realizado pela poesia pau-brasil se pode analisar também noutra perspectiva, em função da matéria que trata de organizar, a qual obriga a repensá-lo a uma luz historicamente mais especificada.³ A figura de artista que este tipo de estudo revela não será menor, ainda que diferente. Para concretizar, vejamos um poema tomado a “Postes da Light”, conjunto homogêneo na concepção e aliás muito paulista.

pobre alimária

O cavalo e a carroça
Estavam atravancados no trilho
E como o motorneiro se impacientasse
Porque levava os advogados para os escritórios
Desatravancaram o veículo
E o animal disparou
Mas o lesto carroceiro
Trepou na boléia
E castigou o fugitivo atrelado
Com um grandioso chicote⁴

(3) “[...] não se ignora o papel que a arte primitiva, o folclore, a etnografia, tiveram na definição das estéticas modernas, muito atentas aos elementos arcaicos e populares comprimidos pelo academismo. Ora, no Brasil as culturas primitivas se misturam à vida cotidiana ou são reminiscências ainda vivas de um passado recente. As terríveis ousadias de um Picasso, um Brancusi, um Max Jacob, um Tristan Tzara, eram, no fundo, mais coerentes com a nossa herança cultural do que com a deles.” Antonio Candido, “Literatura e cultura de 1900 a 1945”, *Literatura e sociedade*, São Paulo, Nacional, 1965, p. 144-5.

(4) Oswald de Andrade, *Poesias reunidas*, p. 120.

A cidade em questão é adiantada, pois tem bondes, e atrasada, pois há uma carroça e um cavalo atravessados nos seus trilhos. Outro sinal de adiantamento são os advogados e os escritórios, embora adiantamento relativo, já que o bonde só de juristas sugere a sociedade simples, o leque profissional idílico ou comicamente pequeno. Sem esquecer que o progresso requeria engenheiros, e que neste sentido, corrente até hoje, o batalhão de bacharéis está na contramão e aponta para “o lado doutor, o lado citações, o lado autores conhecidos”.⁵ O progresso é inegável, mas a sua limitação, que faz englobá-lo ironicamente com o atraso em relação ao qual ele é progresso, também.

De um lado, o bonde, os advogados, o motorneiro e os trilhos; do outro, o cavalo, a carroça e o carroceiro: são mundos, tempos e classes sociais contrastantes, postos em oposição. A vitória do bonde é inevitável, mas como a diferença de tamanho entre os antagonistas não é grande, e a familiaridade das suas presenças é igual, o enfrentamento guarda um certo equilíbrio engraçado. Espero não forçar a nota imaginando que, no espaço exíguo do cromo da província, algo do empacamento de uma parte se transmite também à outra.

A luta é desempatada pelo motorneiro. Este serve o campo moderno e lhe toma as dores; mas o seu mundo de origem deve ser o outro. Sob o signo do imperfeito do subjuntivo, um tempo verbal para eruditos, a sua irritação (“E como o motorneiro se impacientasse”) reflete a identificação com os de cima, contra os iguais e inferiores. O anonimato a que fica relegado o sujeito de “Desatravancaram o veículo” — certamente os populares que andavam por ali — deve-se à mesma postura importante, que não se digna especificar a ajuda alheia. No processo, a própria carroça muda de categoria, e ascende a “veículo”, palavra que lembra o “elemento” da terminologia policial. No campo oposto, com imaginação não menos fogosa, o carroceiro é “lesto” à maneira dos heróis antigos, ofuscando a grandeza em fim de contas medíocre que

(5) Oswald de Andrade, “Manifesto da poesia pau-brasil”, *Do pau-brasil à antropofagia e às utopias*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1978, p. 5.

possa ter a impaciência do rebanho de advogados. O sentimento épico da vida entretanto não escapa ao registro familiar nem ao brasileiro, aquém da norma lusa (“Trepou na boléia”), o que lhe afeta a vigência e o confina ao terreno da suscetibilidade ferida e da compensação imaginária. Do alto de sua prosápia, senhorialmente o carroceiro julga e castiga o “fugitivo atrelado”, que no título, mais compassivo, havia figurado como “pobre alimária”. Pelo desajeitamento luminoso, a fórmula herói-cômica sintetiza ignorância, reminiscências cultas e pernosticismo, completando a analogia com o opositor e rival, cujo subjuntivo também era de empréstimo. Por um lado, o enfrentamento existe, pois o apotéutico chicote final se destina a provar que o carroceiro não aceita intimidação de motorneiros, bondes ou advogados, nem cede a palma a ninguém quanto ao valor. Por outro, existem também a hierarquia e o mecanismo comum: apoiado nos advogados, o motorneiro desconta no carroceiro, e este, apoiado num modelo cultural mais nobre ainda, mas também deslocado, desconta no cavalo; e quem garante que os advogados não estejam envolvidos no mesmo faz-de-conta, apoiados, também eles pernosticamente, em títulos, prestígios e modos emprestados a sociedades mais ilustres? Pessoas, bichos, coisas e lugares, além de se oporem, suspiram em unísono por uma forma de vida superior, um lugar menos atrasado, onde carroças fossem veículos, motorneiros fossem autoridades e advogados não sofressem contratempos. Contudo, pelo paradoxo central à poesia pau-brasil, o desterro será o paraíso.

A propósito da diferença entre a rigidez germânica e a folga dos vienenses, conta-se que um alemão pergunta pelo horário de certo trem, e qual não é o seu estupor quando o austríaco lhe responde que o dito cujo “tem o costume” de passar a hora tal. A graça está no abismo entre horário e costume, e indica a falta de naturalidade de uns, e a desadaptação ao mundo moderno de outros. No poema de Oswald, se examinarmos os motivos que levam à desobstrução dos trilhos, encontraremos uma comicidade com fundo semelhante. A razão não está na necessidade do serviço público, mas na disposição temperamental do motorneiro, devida aliás ao pra-

zer com que este expressa o ponto de vista, não do passageiro em geral, mas dos doutores e de seus escritórios. Noutras palavras, a modernidade atua integrada ao esquema da autoridade tradicional, que se compraz, por sua vez, em adotar a fachada dos novos funcionamentos impessoais. Estes servem como elemento de distinção e destaque, mais que como regra, o que contribui para a coloração antiquada do bloco adiantado. Simetricamente, o espetáculo dado pelo carroceiro se destina um pouco a ele próprio, um pouco ao universo, mas muito aos advogados, cujo reconhecimento busca e a quem deve provar a valia da personagem, que não configura um mundo contrário ao outro. Os avançados não abrem mão do atraso, e os atrasados, longe de serem retrógrados convictos, gostam também de um “solzinho progressista”:⁶ um quadro cujas noções dominantes funcionam de maneira inesperada, à qual voltaremos e que faz rir.

O poema se compõe de elementos simples: a carroça, o trilho, os escritórios etc., substantivos em estado cru, privados da dose de sugestão e música sem a qual, para adeptos do que existira antes, não há poesia. A feição deliberadamente rudimentar é funcional em vários planos, e reflete o programa primitivista da vanguarda. Como é sabido, esta afirma que a tradição estética havia formado uma teia de alienações e preconceitos que precisava ser abolida para a realidade poder brilhar. Quando livrasse os fatos da crosta oitocentista de literatice e complicações psicológicas, o indivíduo encontraria a poesia revitalizada dos sentidos, da inteligência e da ação. Uma poesia diferente, assentada em apetites efetivos, oposta à interioridade sofrida e decadente do período anterior. Quanto menos enquadrado o fato, quanto mais nu, mais completa a desenvoltura do sujeito. E é certo, no capítulo, que a poesia de Oswald mobiliza talentos que a musicalidade do verso e o lirismo subjetivo costumam entorpecer: trabalha por assim dizer à distância de seu objeto, com ânimo experimental, aberta a sugestões não-pautadas e variando os pontos de vista. *A modernidade desta atitude salta aos olhos*, o que não impede

(6) “escala”, *Poesias reunidas*, p. 148.

as conotações divergentes, e até opostas. Assim, a despeito da mobilidade dos prismas e da composição abreviada, que empurram em direção construtivista, o poeta não renuncia ao dom imitativo, que aliás possui em grau extraordinário. Em nosso exemplo, veja o leitor se o conjunto não sugere um causo observado, cujo narrador tem a maneira rude e espirituosa do paulista do interior (um sujeito lírico vanguardista?), com uma palavra para cada coisa, de preferência familiar e um pouco bruta, o trilha no singular, os advogados e escritórios no plural abrangente, vagamente depreciativo.

De um lado, o registro coisista, pão pão queijo queijo, onde as aparências não enganam; de outro, o desejo igualmente real, mas nada sóbrio, de desmerecer ou impressionar os outros, ou seja, de inflacionar aparências e valer através delas. O expurgo do acessório, significado pela quase ausência de adjetivos e tecido de ligação, destinava-se a livrar a nova poesia da matéria flácida do diz-que-diz, do detalhe pessoal inútil, da cumplicidade entre pretensões tortuosas. Ocorre que a tônica substantiva da dicção vem associada, no caso, a um verdadeiro auge destas mesmas alienações. A tensão, muito notória, antes que um problema é um achado, que se integra perfeitamente à matéria-prima oswaldiana: o sujeito ativo e desimpedido da poesia vanguardista coexiste com a ânsia generalizada de reconhecimento superior, própria ao *Ancien Régime* das dependências pessoais, originário do período colonial. Isso posto, sendo *desentrosada* por definição, a mencionada matéria afina com as coisas e palavras em liberdade do gosto modernista. Mas só até certo ponto, pois a potência classificatória de sua fórmula — polarizada em termos de arcaísmo e progresso, com vistas na definição da identidade nacional — é alta, enquadrando e rotulando os objetos que o procedimento de vanguarda visava liberar. Isoladas da ressonância habitual, ou do contexto prático imediato, não há dúvida que palavras, coisas e pessoas tomam a feição sem hierarquia e quase de brinquedo infantil que foi uma das revelações da arte moderna. Todavia, operada por Oswald, a descontextualização só em parte tem este sentido. A concreção decorrente funciona de modo paradoxal, servindo tam-

bém noutro registro, aí como termo *abstrato* (!), ou melhor, como uma generalidade para-sociológica: um trilho é um trilho e mais nada, bem como parte integrante, aliás facilmente substituível, de uma alegoria e quase-teoria do Brasil. A atmosfera humorística relativiza, mas penso que não elimina a precariedade intelectual do estatuto sensorial-patriótico, literal-alegórico ou concreto-abstrato da imagem. Deste ângulo, a semelhança da ingenuidade oswaldiana com os primeiros papéis colados do Cubismo, com os rabiscos de Klee ou com as criaturas sem finalidade de Kafka, onde a arte moderna de fato procurou se libertar da convivência com prestígios exteriores, é apenas de superfície.⁷ O mundo sem data e rubrica, proposto no Manifesto Antropófago, é datado e rubricado, como indica a sua matéria disposta segundo ciclos históricos e impregnada de valor nacional; a disponibilidade que em tese lhe corresponderia, na qual os radicais da Europa buscavam escapar à coação de hierarquias e identidades estabelecidas, se transforma em atributo positivo do brasileiro.

Por outro lado, há mais especificação no poema do que parece. O subjuntivo de aparato, o gesto heróico sabotado pela expressão inculca, o trabalho sem sujeito reconhecido, o termo pretensioso colado ao termo familiar, o advogado no plural um tantinho sarcástico, os trilhos no singular: são desvios mínimos, mas de consistência forte, muito engenhosa e imprevista, suficientes para erguer outra vida atrás da singeleza dos seres visíveis. Um mundo de ressentimentos em luta, de insegurança e ambigüidade valorativa, de crispações do amor-próprio, oposto em tudo à limpidez anunciada na composição. Característicos ao extremo, os pormenores indicam a sociedade contraditória, estudada e percebida em movimento, à maneira da literatura realista. Nem por isso eles deixam de aludir, através da dissonância que trazem embutida, à periodização dual da poética pau-brasil, quando então funcionam convencionalmente, como alegorias do país burguês e não-

(7) Para o parentesco entre a prosa de Kafka, as garatujas de Klee e a música de Webern, ver Th. W. Adorno, "Anton von Webern", *Klangfiguren*. Frankfurt/M., Suhrkamp, 1959, p. 178-9.

burguês. Por sua vez, a brevidade feliz e magistral dos achados sugere um modo mais lépido de viver. Em miniatura, a cena de rua resume um romance realista, com o seu sistema de desníveis sociais e sentimentos tortuosos; mas enche também de inocência os nossos olhos, como um quadro do *douanier* Rousseau; e funciona como figurinha num álbum de iconografia ufanista.

Assim, a construção do poema superpõe coordenadas incongruentes, cujo desajuste desafia diretamente a consciência histórica: arte de vanguarda *vs.* ciumeiras de província; Brasil da carroça *vs.* Brasil dos escritórios; individualismo pagão *vs.* alegoria patriótica ou culto da interioridade. São questões com peso real, que no entanto, por um efeito estratégico da composição, não têm maior gravidade nem parecem constituir problema. Digamos por exemplo, retomando observações anteriores, que os arrancos de amor-próprio do motorneiro e do carroceiro fariam supor um mundo encruado, de humilhações, ofensas e reparações imaginárias, incompatível em princípio com a visualidade sem segredo, toda em primeiro plano, a que o poema aspira. Ocorre porém, contrariamente ao esperável, que os ressentimentos não perturbam o estado de inocência de coisas e figuras, ao qual na verdade se integram. O passe de mágica está todo aí: reduzida a um mecanismo mínimo e rigorosamente sem mistério, a subjetividade toma feição de coisa por assim dizer exterior, de objeto entre os demais objetos, tão cândida e palpável como eles.⁸ Vimos que a exigência de um grão de fantasia forma o denominador comum entre a impaciência do motorneiro, o rompante do carroceiro, a pontualidade dos advogados, a promoção da alimária a bicho de epopéia etc. Ora, nada mais engraçado e compreensível, conhecido e familiar: *trata-se das frioleiras da boa gente deste país*, empenhada em fazer bonito e satisfeita quanto ao resto. “Dê-me um cigarro/ Diz a gramática/ Do

(8) Outra face deste objetivismo está na assombrosa “capacidade de fotografar a estupidez” que Mário reconhecia em Oswald. Cf. Mário de Andrade, “Oswaldo de Andrade” (1924), in Maria Rosseti Batista, Telê Porto Ancona Lopez, Yone Soares de Lima (org.), *Brasil: 1.º Tempo Modernista*, São Paulo, IEB, 1972, p. 222-3.

professor e do aluno/ E do mulato sabido/ Mas o bom negro e o bom branco/ Da Nação Brasileira/ Dizem todos os dias/ Deixa disso camarada/ Me dá um cigarro".⁹ A parte da condescendência nesta visão encantada do Brasil é enorme, e foi logo notada por Mário de Andrade, que também não estava livre dela.¹⁰ Vista pelo outro lado do binóculo, a vida parece um desenho de Tarsila, onde os homens, bichos e coisas evoluem sob um signo enternecido e diminutivo. Esta distância, que permite passar por alto os antagonismos e envolver as partes contrárias numa mesma simpatia, naturalmente é um ponto de vista por sua vez.

Para caracterizá-lo na sua dimensão histórico-social, voltemos em plano mais abstrato aos termos da própria composição. Páginas atrás, vimos que o poema caçoa de um tipo atrasado de progresso, que depende, para se configurar, da presença de outro progresso mais adiantado. Este segundo se faz sentir no bojo do trabalho literário, cuja liberdade formal destoa ironicamente do modernismo ténue das obrigações de motorneiro e advogados, além de marcar, no mesmo passo, a sintonia com a transformação artística européia recente. O desnível, decisivo para a poesia de Oswald, se mede entre a adoção conservadora de uns tantos melhoramentos e a radicalidade revolucionária do século XX, de cujos limites naquele momento ainda não havia sinal. Era natural que à luz deste último ponto de vista, atualizado, aventureiro, cosmopolita e muito *superior*, os partidos do bonde e da carroça estivessem mais para iguais que para opostos. Assim, o esvaziamento do antagonismo entre as matérias colonial e burguesa (atrasada), bem como o descaso pelos seus conteúdos subjetivos, são efeito de uma distância interna ao poema, transposição, por sua vez, da distância entre as figuras locais e universais do progresso. Surpreendentemente, o resultado é valorizador: a suspensão do antagonismo e sua transformação em contraste pi-

(9) "pronominais", *Poesias reunidas*, p. 125.

(10) "Pau-brasil é rótulo condescendente e vago significando pra nós iluminadamente a precisão da nacionalidade". Mário de Andrade. "Oswald de Andrade: Pau-Brasil", *Brasil: 1.º Tempo Modernista*, p. 231.

toresco, onde nenhum dos termos é negativo, vem de par com a sua designação para símbolo do Brasil, designação que, juntamente com a prática dos procedimentos vanguardistas, está entre as *prerrogativas* da superioridade, do espírito avançado que estamos tratando de caracterizar. Portanto, a modernidade no caso não consiste em romper com o passado ou dissolvê-lo, mas em depurar os seus elementos e arranjá-los dentro de uma visão atualizada e, naturalmente, inventiva, como que dizendo, do alto onde se encontra: tudo isso é meu país.¹¹ Um lirismo luminoso, de pura solução técnica, nos antípodas de sondagem interior, expressão ou transformação do sujeito (individual ou coletivo).

Num estudo sobre *Macunaíma*, tratando de situar o livro, Carlos Eduardo Berriel liga o nacionalismo de 22 ao setor da oligarquia cafeeira que, além de plantar, buscou disputar aos capitais imperialistas a área da comercialização, que era a mais rendosa do negócio. O argumento vai além da conhecida proximidade entre os Modernistas e algumas famílias de grandes fazendeiros: sugere uma certa homologia entre a estética de Mário e a experiência acumulada de uma classe que *a*) se movia com pontos de vista próprios no campo dos grandes interesses internacionais (o café chegou a ser o maior artigo de comércio internacional *do mundo*); *b*) combinava à sua indisputável atualização cosmopolita o conservadorismo no âmbito doméstico, já que a persistência da monocultura de exportação, com as relações de trabalho correspondentes, era a sua base de eminência nacional e participação internacional; *c*) encarava a “vocação agrícola” do país como um elemento de progresso e contemporaneidade, a que as demais manifesta es modernizantes se deveriam e poderiam subordinar harmoniosamente; e *d*) planava muito acima do conservadorismo defensivo e xucro do restante da riqueza do país.¹² —

(11) “Sejamos agora de novo, no cumprimento de uma missão étnica e protetora, jacobinamente brasileiros”. Paulo Prado, “Poesia pau-brasil”, p. 69.

(12) Carlos Eduardo Berriel, *Dimensões de Macunaíma: filosofia, g nero e época*, tese de Mestrado, UNICAMP, 1987, p. 28-35. Adaptei um pouco o argumento a meus propósitos. — Ao analisar a política de valoriza o do café, posta em prática pela elite dirigente do período, Celso Furtado assinala a sua “excepcional audácia”,

Não disponho de conhecimento histórico para avaliar estas hipóteses com precisão (as relações nada lineares entre cafeicultura e industrialização tornaram-se um tópico de especialistas), mas acho que o esquema ajuda a entender a poesia pau-brasil, e ilumina os nexos que viemos tratando até aqui. Antes de prosseguir, não custa dizer que um poeta não melhora nem piora por dar forma literária à experiência de uma oligarquia: tudo está na conseqüência e na força elucidativa das suas composições. Não se trata de reduzir o trabalho artístico à origem social, mas de explicitar a capacidade dele de formalizar, explorar e levar ao limite revelador as virtualidades de uma condição histórico-prática; sem situar o poema na história, não há como ler a história compactada e potenciada dentro dele, a qual é o seu valor. Hoje todos sabemos que a hegemonia do café já não tinha futuro e terminou em 30, o que naturalmente não atinge a poesia de Oswald, que está viva.

O próprio Oswald mais de uma vez se referiu às “causas materiais e fecundantes” do Modernismo, “hauridas no parque industrial de São Paulo, com seus compromissos de classe no período áureo-burguês do primeiro café valorizado”.¹³ A relação aparece com muita beleza em “*aperitivo*”, onde “A felicidade anda a pé/ Na Praça Antonio Prado/ São 10 horas azuis/ O café vai alto como a manhã de arranha-céus// Cigarros Tietê/ Automóveis/ A cidade sem mitos”.¹⁴ A plenitude moderna (e idealizada) das sensações, sem pecado, superstição ou conflito, o gosto de ver e ser visto, tão característicos da inocência cultivada por Oswald, vêm na crista da prosperidade do café. São uma emanção de poder, o que lhes qualifica, mas não anula a ingenuidade. O privilégio econômico não tira a força poética à despreocupação que ele propicia: as posses do transeunte são um aspecto sugestivo, e dão

além da inviabilidade a longo prazo. *Formação econômica do Brasil*, Rio de Janeiro, Fundo de Cultura, 1959, p. 213.

(13) Oswald de Andrade, “O caminho percorrido”, *Ponta de lança*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1972, p. 95.

(14) “*aperitivo*”, *Poesias reunidas*, p. 126.

a seu contentamento algo da fragilidade da sorte grande (as cotações em alta podem baixar).¹⁵

Outra singularidade oswaldiana é a total ausência de saudosismo na exposição de figuras e objetos do mundo passado (o contraste com os nortistas, ligados à decadência do açúcar, neste ponto é instrutivo). Tecnicamente, o efeito se deve à preferência vanguardista e anti-sentimental pela presença pura, em detrimento da profundidade temporal e demais relações. A sustentação de fundo entretanto vem do futuro que o café pensava ter pela frente, fazendo que o universo de relações quase-coloniais que ele reproduzia lhe aparecesse não como obstáculo, mas como elemento de vida e progresso, e aliás, uma vez que era assim, de um progresso mais pitoresco e humano do que outros, já que nenhuma das partes ficava condenada ao desaparecimento. *Digamos que a poesia de Oswald perseguia a miragem de um progresso inocente.*

Para que o moderno-de-província, o moderníssimo e o arcaico se acomodem, é preciso que se encontrem. Os locais inventados por Oswald para a sua conciliação, espécies de praça pública, constituem achados em si mesmos. Pode ser o Brasil inteiro, dividido ao meio por *um* trem, como o vazio pelo meridiano;¹⁶ podem ser “campos atávicos”, cheios de “Eleições, tribunais e colônias”;¹⁷ ou o terreno abstrato da gramática, onde a boa gente brasileira, sem discriminação entre negros e brancos, mas com uma alfinetada nos mulatos, vence o pedantismo lusófilo e põe o pronome no lugar errado, o que é o certo.¹⁸ Em “*bonde*”, “Postretutas e famias sacolejam”, congraçadas, muito a despeito seu, nos solavancos,

(15) Para a impressão “burguesa” que causariam os modernistas de São Paulo ao resto do Brasil, ver a crônica de Drummond sobre Mário nas *Confissões de Minas*: Carlos Drummond de Andrade, “Suas cartas”, *Poesia e prosa*, Rio de Janeiro, Aguilar, 1979, p. 930. Sobre a mistura de Modernismo paulista, vanguarda europeia e alta burguesia, ver as numerosas observações de Alexandre Eulalio, “A aventura brasileira de Blaise Cendrars”, no livro de mesmo título, São Paulo, Quíron, 1978.

(16) “*noturno*”, *Poesias reunidas*, p. 98.

(17) “*prosperidade*”, *idem*, p. 98.

(18) “*pronominais*”, *idem*, p. 125.

na prosódia e na caçoada do poeta cosmopolita.¹⁹ A situação nos poemas citadinos aliás é mais complexa. O ingrediente moderno toma formas diversificadas: trilhos, o viaduto do Anhangabaú, o Jardim da Luz, um tarado nalgum parque, o fotógrafo ambulante, choferes bloqueados pela passagem de uma procissão, a escola “berlites”, o ateliê de Tarsila, placares de futebol, a garçoniere do escritor, a Hípica etc. Como se vê, um álbum abrangente, com cenas tomadas a todos os espaços sociais. O denominador comum está em certo progressismo acomodaticio e fora da norma, que é o elemento de simpatia e sobretudo de identidade visado. Puxado mais para elegante quando se trata de Tarsila, e mais para baixo noutros casos. É notável como o clima ganha em densidade nas cenas de rua ou em logradouros públicos, onde haja presença de populares, quando então a irregularidade generalizada, a disposição ordeira apesar de tudo e o desejo de progredir — que numa reunião da Hípica refletem apenas esnobismo — formam uma mistura comovente e de muito interesse.²⁰

O uso inventivo e distanciado das formas parece colocar a poesia de Oswald no campo inequivocamente crítico. E de fato, sempre que o alvo é alguma espécie de rigidez oficialista, a quebra da convenção tem este efeito. Contudo, a preferência por uma certa informalidade também pode ser uma ideologia, e até penhor de identidade nacional, conforme procurei indicar. Com os meios da literatura mais radicalmente anti-ilusionista, ou anti-aurática, para falar com Walter Benjamin, Oswald buscou fabricar e “auratizar” o mito do país não-oficial, que nem por isso era menos proprietário. Hoje todos sabemos que as técnicas da desidentificação brechtiana são usadas na televisão para promover a nossa identificação com

(19) “bonde”, *idem*, p. 106.

(20) As alianças de classe operadas na literatura modernista eram novas, e valeria a pena comparar a esse respeito os diferentes escritores. Estudando os elementos formadores do timbre próprio de Manuel Bandeira, Davi Arrigucci Jr. chama a atenção para a importância dos quartos e bairros pobres habitados pelo poeta, transformados em espaços imaginários onde a doença, a solidão, a poesia simbolista européia e a perda de situação social se fundem ao modo de viver da camada popular carioca. Davi Arrigucci Jr., “O humilde cotidiano de Manuel Bandeira”, *Enigma e comentário*, São Paulo, Companhia das Letras, 1987.

marcas de sapólio. Por isso mesmo é interessante verificar que já ao tempo de sua invenção, quando o mordente seria máximo, estes procedimentos por si só não bastavam para esquivar ambigüidades.

Por curto que seja, "*pobre alimária*" é uma história. Na altura da metade, o poema exhibe uma funcional falta de jeito, de que vai depender o seu vôo. Até aí, e depois até o fim, a narrativa avança por dísticos, ao ritmo de uma ação a cada duas linhas, o que estipula e confere alguma extensão aos propósitos correspondentes. Os versos do meio fogem à regra: num, os anônimos "Desatravancaram o veículo"; no outro, "o animal disparou". Como traço de união entre os dois, a conexão inespecífica do "e", acentuando a disparidade e certa equivalência humorística dos sujeitos — os populares e a alimária — bem como de suas iniciativas. Por atrelamento, se é possível dizer assim, o cavalo fugitivo expõe os imprevistos do mundo do carroceiro. Complementarmente, faz ver que é precário o verniz do mundo dos advogados. Note-se que a intervenção do chicote restabelece a ordem, não porque impeça novas obstruções do trânsito, e sim porque reequilibra a economia das auto-estimas, por sobre a inalterada rachadura social.

O programa pau-brasil queria tirar o país do estado de irrelevância. Para isso, tratava de lhe realçar a inscrição direta, e em posição original, na história da humanidade. Daí o constante jogo com referências cardeais, umas prestigiosíssimas, outras menos, o que já indica as dificuldades do empreendimento: a indústria, a floresta, Ruy Barbosa, o carnaval, o azul do céu cabralino, Wagner, o vatapá, questões de câmbio, a perspectiva de Paolo Ucello, Maricota lendo o jornal etc. Nos "*versos baianos*", por exemplo, as mesmas águas que levam uma jangada com "homens morenos/ De chapéu de palha" foram "campos de batalha/ Da Renascença", "Frequêntado rendez-vous/ De Holandeses de Condes e de Padres", hoje sendo perfeitas "para as descidas/ Dos hidroplanos de meu século".²¹ O procedimento visa aproximar e

(21) *Poesias reunidas*, p. 148.

articular dados que a ideologia colonialista, e sobretudo a sua interiorização pelo colonizado, separam em compartimentos estanques. Trata-se nada menos que de conquistar a reciprocidade entre a experiência local e a cultura dos países centrais, como indica a exigência de uma poesia capaz de ser exportada, contra a rotina unilateral da importação. O valor crítico e transformador deste projeto, mais a felicidade de suas fórmulas de sete léguas, até hoje conferem aos Manifestos um arejamento extraordinário. Ainda assim, me parece claro que o uso irreverente de nomes, datas e noções ilustres não deixa de ser uma reverência com sinal trocado. Um modo até certo ponto precário de suprir a falta de densidade do objeto, falta que reflete, no plano da cultura, o mutismo inerente à unilateralidade das relações coloniais e depois imperialistas, e inerente também à dominação de classe nas ex-colônias. Conhecidamente, a mencionada rarefação é o tormento dos artistas nestes países, mas a bem das proporções não custa lembrar que Machado de Assis já a havia vencido superiormente no século anterior. Mudando o ângulo, vimos como o gosto modernista pela pura presença empurrava para segundo plano a dimensão relacional das figuras, em certo sentido lhes suprimindo o antagonismo e a negatividade.²² Vimos igualmente a correspondência entre esta estética e o progressismo conservador da burguesia cosmopolita do café. Articulado assim, o *parti pris* de ingenuidade e de “ver com olhos livres”²³ algo tem de uma opção por não enxergar, ou melhor, por esquecer o que qualquer leitor de romances naturalistas sabia. Daí que os achados da inocência oswaldiana paguem a sua plenitude, muito notável, com um quê de irrealidade e infantilismo. Mas sendo Oswald um artista grande e esperto, providenciava con-

(22) A propósito das relações entre a forma humana e o fundo na pintura *nacionalista* de Tarsila, Gilda de Mello e Souza escreve: “A simplificação imposta aos elementos secundários, para que se acomodassem à estilização do conjunto, não alterava essencialmente a natureza das frutas, do passarinho, do barco; mas o mesmo recurso aplicado ao moleque tirava a dignidade da figura, fazendo o todo resultar decorativo como cartaz publicitário”. V., da Autora, “Vanguarda e nacionalismo na década de vinte”, *Exercícios de leitura*, São Paulo, Duas Cidades, 1980, pp. 268-9.

(23) “Manifesto da poesia pau-brasil”, p. 9.

trapesos à sua decisão de colocar no “presente do universo”²⁴ — e com sinal energicamente positivo! — o nosso provincianismo e as nossas relações rurais atrozes: deu a tudo um certo ar de piada. É neste, e levada em conta a situação complexa a que responde, que se encontra a verdade da poesia pau-brasil, um dos momentos altos da literatura brasileira.

(24) “É muito sabido já que um grupo de moços brasileiros pretendeu tirar o Brasil da pasmeira artística em que vivia, colocando a consciência nacional no presente do universo”. Mário de Andrade, “Oswaldo de Andrade”, p. 223.