

QUER VER? (ROBERTO SCHWARZ E A POESIA PAU BRASIL)

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2237-1184.v0i41p171-190>

Renan Nuernberger

RESUMO

O artigo se concentra na exposição dos movimentos analíticos e interpretativos do ensaio “A carroça, o bonde e o poeta modernista”. Acompanhando de perto os argumentos de Roberto Schwarz, intenta-se uma leitura consistente de sua abordagem da poesia pau brasil, que explique como a reflexão do crítico desvenda o poema de Oswald de Andrade, ultrapassando a mera constatação da justaposição entre atraso e progresso em “Pobre alimária”. Nesse ínterim, o artigo também explora a diferença, estabelecida por Schwarz, entre a eficácia poética e os limites políticos do projeto de Oswald nos anos 1920.

PALAVRAS-CHAVE: Roberto Schwarz; Oswald de Andrade; crítica dialética; poesia pau brasil

ABSTRACT

The article examines the analytical and interpretive movements of the essay “A carroça, o bonde e o poeta modernista” [*The Cart, the Tram and the Modernist Poet*]. Closely following Roberto Schwarz’s arguments, it seeks to offer a consistent reading of his approach to Brazil-wood poetry, explaining how the critic’s reflection unravels Oswald de Andrade’s poem, moving beyond the simple observation of the

KEYWORDS: Roberto Schwarz; Oswald de Andrade; dialectical criticism; Brazil-wood poetry

juxtaposition between backwardness and progress in “*Pobre alimária*” [*Poor brute*]. Additionally, the article explores the distinction established by Schwarz between the poetic effectiveness and the political limitations of Oswald’s project in the 1920s.

E o bonde que parece uma carroça
(Noel Rosa)

De modo sumário, seria possível dizer que o procedimento-chave de toda reflexão de Roberto Schwarz é o *desvendamento*. Atento à objetividade da forma artística, o crítico revira as obras que analisa não para simplesmente expô-las ao avesso, extraindo o conteúdo social nelas enformado, mas para acompanhar, por dentro, a reelaboração deste conteúdo na fatura estética. Tal empenho, “formalista de carteirinha”¹, pressupõe um profundo conhecimento da tradição literária, tomada como parâmetro comparativo, e um olhar minucioso aos detalhes de cada obra, cujas qualidades são medidas a partir dos nexos entre aquela tradição e sua própria dinâmica interna. Pressupõe ainda um profundo conhecimento da sociedade, compreendida pelo melhor marxismo também como forma, o que sustenta o trabalho do crítico dialético, cujo intento não se restringe a observar os elementos temáticos imediatamente inteligíveis nas obras de arte, mas busca descobrir a forma específica do conteúdo social internalizada na forma artística.

¹ A expressão é do próprio Schwarz: “A oposição [*entre críticos dialéticos e poetas concretos*] existe, mas no que importa ela não é fácil de fixar, porque foi recoberta por um fla-flu, errado em relação às duas partes. Até onde entendo, as versões que ficaram foram determinadas pelos anos da ditadura. Numa delas, os críticos ligados à Teoria Literária da USP seriam múmias conteudistas, professores atrasados, cegos para as questões de forma, praticantes do sociologuês, nacionalistas estreitos, além de censores stalinistas. (...)”

Ora, nada disso corresponde. Os críticos dialéticos (que não chegavam a meia dúzia) eram formalistas de carteirinha, empenhados justamente na reflexão sobre os problemas correspondentes. Seu ângulo era estético, as suas simpatias eram modernistas e sua posição era antistalinista de longa data”. SCHWARZ, Roberto. “Na periferia do capitalismo”. In: *Martinha versus Lucrécia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012, p. 395.

Embora possa parecer uma obviedade aos leitores de Schwarz, vale a pena insistir um pouco mais na descrição do procedimento: reconhecendo os fundamentos das formas literárias consolidadas (o romance burguês europeu do século XIX, por exemplo), o crítico define a singularidade de uma obra (como *Memórias póstumas de Brás Cubas*), cujo traço de estilo mais característico (a volubilidade do narrador) formaliza um aspecto estruturante da sociedade (a desfaçatez da elite brasileira, entre o trabalho escravo e as ideias liberais), o qual, por sua vez, norteou a pesquisa estética do autor (Machado de Assis). Assim, é possível afirmar que a forma literária produz conhecimento sobre a vida social, dando dimensão propositiva ao objeto estético forjado pelo artista e, num outro tempo, animando o processo de desvendamento deste objeto na interpretação crítica².

O circuito entre parênteses, bastante esquemático, poderia ser outro: reconhecendo os fundamentos das vanguardas europeias do início do século XX, o crítico define a singularidade de *Pau brasil*, cujas imagens alegóricas construídas a partir da combinação de elementos considerados arcaicos com elementos considerados modernos apontam para um projeto nacional, defendido à época por Oswald de Andrade, no qual a informalidade das relações sociais se converteria em superação dos impasses da então recente República. É esse movimento que organiza “A carroça, o bonde e o poeta modernista”.

Logo na primeira frase do ensaio, Schwarz sintetiza toda a reflexão que será desenvolvida nas páginas seguintes: “Oswald de Andrade inventou uma fórmula fácil e poeticamente eficaz para ver o Brasil”³. Ora, destrinchando a sentença, já é possível considerar *i)* a dimensão propositiva do trabalho do artista (Oswald, sujeito da oração); *ii)* a originalidade dessa proposição (pelo verbo “inventar”); *iii)*

² Tratando dos estudos de Schwarz acerca de Machado, escreve Franco Moretti: “O conhecimento literário está depositado no texto machadiano, sim — trata-se, lembremos, de uma forma *objetiva* — mas está claramente *criptografado* nele: trata-se, de fato, de uma *forma* objetiva. Para se tornar efetivamente visível, ele precisa ser liberado pelo catalisador do trabalho crítico”. MORETTI, Franco. “Uma nova intuição: sobre a crítica de Roberto Schwarz”. Trad. Carolina Serra Azul. In: SCHWARZ, Roberto. *Essencial*. São Paulo: Penguin, 2023, p. 19.

³ SCHWARZ, Roberto. “A carroça, o bonde e o poeta modernista”. In: *Que horas são?* São Paulo: Companhia das Letras, 1987, p. 11.

o impulso democrático do gesto de simplificação (a tal “fórmula fácil”⁴, que aproximaria Oswald de Lenin e Brecht); *iv*) a limitação da eficácia dessa simplificação ao plano estético (pelo advérbio “poeticamente”); *v*) e o resultado desse gesto, capaz de dar a “ver o Brasil” (por dedução, de um modo até então inédito).

No parágrafo seguinte, contudo, Schwarz contrapõe a força libertária das simplificações propostas no início do século XX ao saldo de seu funcionamento no fim do mesmo século como “ingredientes dinâmicos de uma outra tendência”⁵, que transformou aquela força em ideologia — i.e., em falseamento de suas próprias aspirações emancipatórias, como se estas já estivessem concretizadas na realidade. Nesse ponto, o problemático “triunfo atual” do modernismo brasileiro, no início da década de 1980, não seria apenas desdobramento de suas disposições internas, mas de um processo histórico maior, que desmentiu também as pretensões de toda vanguarda política, com a intrincada burocratização da URSS, às vésperas do colapso no momento de elaboração do ensaio, e artística, já que hoje “todos sabemos que as técnicas da desidentificação brechtiana são usadas na televisão para promover nossa identificação com marcas de sapólio”⁶.

Por mais que Schwarz, como veremos adiante, enfatize aquilo que considera os limites de classe do projeto modernista dos anos 1920, não se pode perder de vista sua valorização inicial da fórmula da poesia pau brasil. Todo o esforço analítico na abordagem de “Pobre alimária” depende dessa simpatia tácita, sustentada pelos elogios ao achado oswaldiano que atravessam, apesar das objeções também constantes, o ensaio todo.

A grande descoberta da fórmula, segundo o crítico, não se encontra na mera “justaposição entre elementos próprios ao Brasil-Colônia e ao Brasil burguês”⁷, dado evidente no cotidiano nacional, recorrentemente explorado, em diferentes

⁴ “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 obriedade bem escolhida se encontra na poética de Brecht”. Idem, *ibidem*, p. 11.

⁵ Id. *ibid.*, p. 12.

⁶ p. 25-26.

⁷ p. 12

ângulos, por artistas e intelectuais (a lista de Schwarz vai dos naturalistas nas últimas décadas do século XIX aos tropicalistas no pós-1964, passando por Machado de Assis, Gilberto Freyre, Sérgio Buarque de Holanda e Caio Prado Jr.). O que há de propriamente novo em Oswald é a *construção*, com essa justaposição, de uma alegoria do país, imagem que só se constitui por meio de técnicas vanguardistas:

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 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 europeia, e a combinação de soluções antitradicionais e matéria essencialmente “antiga” realiza por sua vez a síntese que o poema procura captar⁸.

A “singeleza familiar” da coexistência do assim chamado arcaico com o assim chamado moderno é a matéria-prima retrabalhada pelo poeta com uma “surpreendente e heterodoxa variedade de meios formais”. Mais do que a reposição autotélica de um dualismo diretamente experimentado na vida brasileira, Oswald de Andrade (e nisso a análise de Roberto Schwarz o acompanha de perto) recombina essa matéria, entre aspas, “antiga” com as “soluções antitradicionais” das vanguardas europeias do início do século XX, compondo uma forma nova: o poema pau brasil. Nessa recombinação, não apenas a matéria-prima “dualista” é transformada, mas também as técnicas vanguardistas tomam, em partes, sentido diverso daquele encontrado na Europa. Afinal, como observa o crítico, nos poemas de *Pau brasil*:

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,

⁸ p. 13-14.

operada por Oswald, a descontextualização só em parte tem este sentido. A concreção decorrente funciona de modo paradoxal, servindo também noutra 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 superfície⁹.

Nos momentos mais radicais da vanguarda, a inorganicidade da montagem rompe o ilusionismo da representação pela materialidade bruta¹⁰ — o que, no caso da literatura, muitas vezes resultou no predomínio do significante sobre o significado, como nas palavras sem sentido de Hugo Ball, nos jogos aleatórios de Tristan Tzara, na escrita automática de André Breton ou nas colagens de Kurt Schwitters. Em Oswald de Andrade, os poemas também assumiriam certa materialidade do signo linguístico (“*Rose is a rose is a rose is a rose*”), mas, ao mesmo tempo, se manteriam como representação da nação em chave alegórica (“São nossas coisas, são coisas nossas”). Afinal, pelo ângulo oposto, a própria justaposição entre arcaico e moderno, “disposta segundo ciclos históricos e

⁹ p. 18-19.

¹⁰ “Uma teoria da vanguarda deve partir do conceito de montagem sugerido pelas primeiras colagens cubistas. O que as diferencia das técnicas de composição pictórica desenvolvidas desde o Renascimento é a inserção, no quadro, de fragmentos de realidade, isto é, de materiais que não foram elaborados pelo próprio artista. Desta forma, é destruída a unidade do quadro, como um todo marcado em todas as suas partes pela subjetividade do artista. O cesto de vime que Picasso cola num quadro, por mais que possa ter sido escolhido em nome de uma intenção composicional, continua a ser um pedaço da realidade, que, *tel quel*, sem experimentar transformações essenciais, é inserido no quadro. Assim, é rompido um sistema de representação que se apoiava na reprodução da realidade, isto é, no princípio de que o sujeito artístico deve operar a transposição da realidade”. BÜRGER, Peter. *Teoria da vanguarda*. Trad. José Pedro Antunes. São Paulo: Cosac Naify, 2008, p. 153-154.

impregnada de valor nacional”¹¹, situa historicamente um poema como “Pobre alimária”, fazendo com que sua clivagem vanguardista adquira pontualmente contornos de realismo:

Por outro lado, há mais especificação no poema do que parece. *O subjuntivo de aparato, o gesto heroico sabotado pela expressão inculta, 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 ambiguidade 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 realista¹².

Parece-me que é nesses contornos, entrevistados nas disparidades gramaticais, que Schwarz encontra o que considera o aspecto mais consistente do poema. Assim, sugerindo as tensões da cena de rua pelos “desvios mínimos” da linguagem, “Pobre alimária” colocaria em causa o sentido superficial da oposição entre atraso e progresso, com enorme prejuízo para o segundo termo, cujo caráter postivo é flagrado no provincianismo de uma sociedade pouco diversificada:

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 jurisconsultos sugere a sociedade simples, o leque profissional idílico ou comicamente pequeno.* Sem esquecer

¹¹ SCHWARZ, R. “A carroça, o bonde e o poeta modernista”, op. cit., p. 19.

¹² Idem, ibidem, p. 19, grifo meu.

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”. (...).

(...) Espero não forçar a nota imaginando que, no espaço exíguo do cromo da província, algo do empacamento de uma parte se transmite também à outra¹³.

Nessa transmissão no “cromo da província”, dentro da qual a hierarquia social estabelece um sistema violento de compensações (os advogados pressionam o motorneiro, que se impacienta com o carroceiro, que chicoteia o cavalo), o poema demonstraria que, no contexto brasileiro, “a modernidade atua integrada ao esquema da autoridade tradicional, que se compraz, por sua vez, em adotar a fachada dos novos funcionamentos impessoais”, revelando “a coloração antiquada do bloco adiantado”¹⁴. Disso resulta um intrincado cruzamento, no qual os polos da justaposição se interpenetram e até certo ponto se confundem, figurando uma observação mais complexa sobre a conformação social do Brasil nos anos 1920.

Com isso em mente, é preciso destacar que a interpretação de Schwarz também não se restringe à constatação do nexos, desigual e combinado, entre os dois polos experimentados na vida nacional, completando-se na integração analítica do elemento mediador que reorganiza artisticamente o dualismo da matéria social. Afinal, são três os termos da equação acoplados na poesia pau brasil: “o moderno-de-província, o moderníssimo e o arcaico”¹⁵, tríade fundamental já antecipada pelo próprio título do ensaio. *É, em suma, o poeta modernista quem dá a ver, com sua fórmula fácil, a complexa interpenetração do bonde com a carroça, formando uma triangulação que é a própria fatura do poema.*

Essa tripartição pressupõe, por sua vez, a atualidade superlativa do ponto de vista de Oswald de Andrade, forjado sobretudo após sua longa temporada em Paris, em 1923, ao lado de Tarsila do Amaral. Nesse sentido, deslocando um pouco minha reflexão, enfatizo que a assimilação da vanguarda pelos dois artistas brasileiros deu-se, em grande medida, como uma redescoberta das especificidades

¹³ Id. *ibid.*, p. 15, grifo meu.

¹⁴ p. 17.

¹⁵ p. 24

do próprio país a partir dos materiais heterodoxos mobilizados pelos artistas europeus, os quais, por seu turno, incorporaram formalmente diversos elementos de culturas africanas, asiáticas, polinésias ou americanas, presentes como exotismo na vida cultural parisiense¹⁶.

Por outro lado, naqueles anos 1920, após o ímpeto disruptivo das vanguardas da década anterior, imbricadas nos acontecimentos em torno da Primeira Guerra Mundial¹⁷, Tarsila e Oswald deparam-se na Europa com o ambiente do *esprit nouveau*, marcado por certo retorno à ordem e por uma relativa dissolução da radicalidade internacionalista dos movimentos dos anos 1910. Como escreve Vinicius Dantas:

A própria vanguarda da temporada era o Neoclassicismo, cuja atmosfera de afetação aristocrática, anti-romantismo e restauração de modelos de ordem incluía tanto as composições de Stravinski, a poesia de Jean Cocteau e a pintura de Picasso quanto o programa de intenções do Pós-Cubismo. Todas essas manifestações sinalizavam o refluxo do experimentalismo livre da década anterior. Modernidade deixara de ser sinônimo de progresso técnico e agora os componentes regressivos deste último, mesmo o não-moderno, mereciam a proeminência do *up-to-date*. Nessa

¹⁶ “A arte moderna se formou, com efeito, quando as correntes imperialistas se espalharam pelo mundo, descobriram os continentes desconhecidos ou ainda não explorados e introduziram no mundo, com os exploradores, os geógrafos e os naturalistas que voltavam da África, da América, da Ásia ou da Oceania, trazendo consigo uma série de descobertas, entre os fetiches negros, os monstros sul-americanos, arquétipos de outros céus e outros produtos estranhos que esses mesmos naturalistas ou antropólogos não tiveram coragem, de, ao depará-los, elevá-los à categoria de arte. Esses fetiches, essas deidades mexicanas e peruanas surgiram aos olhos atônitos dos europeus, como algo a que não estavam acostumados seus olhos amansados pela doce paisagem da Grécia e de Roma (...). E podiam ser encontrados nas lojas de exotismo, que logo viraram moda de tão frequentadas pelos Matisses, Vlamincks, Picassos e outras glórias futuras”. PEDROSA, Mário. “Variações sem tema ou a arte da retaguarda”. In: *Arte. Ensaios* (org. Lorenzo Mammì). São Paulo: Cosac Naify, 2015, p. 562.

¹⁷ Os imbricamentos entre as vanguardas dos anos 1910 e a Primeira Guerra Mundial, bem como as consequências destes imbricamentos para a arte europeia da década seguinte, trazem questões importantes, que se afastam muito da reflexão aqui empreendida. Por ora, menciono apenas uma observação arguta de Gertrude Stein: “Eu me lembro muito bem de estar com Picasso no Boulevard Raspail no começo da guerra quando o primeiro caminhão camuflado passou. Era noite e tínhamos ouvido falar de camuflagem, mas ainda não a tínhamos visto, e Picasso impressionado olhou para ela e depois exclamou, sim fomos nós que fizemos isso, isso é cubismo”. STEIN, Gertrude. *Picasso*. Trad. Priscila Catão. Belo Horizonte: Âyiné, 2016, p. 31.

conjuntura, o ideal estético da Semana [*de Arte Moderna*] e do Futurismo [*paulista*], caso se limitasse a repetir a ideologia internacionalista da máquina, do progresso artístico e técnico-industrial como um bloco, ficava obsoleto e inespecificamente insípido. A modernidade não é uma só, ao contrário do que acreditavam os futuristas de São Paulo – a prova de que não era mesmo estava aí em Paris¹⁸.

A ênfase nas modulações locais dos movimentos de vanguarda (exemplificada por Dantas nos desdobramentos distintivos entre futurismo italiano e cubofuturismo russo), associada ao ambíguo interesse dos europeus por culturas de outros continentes (ora como modelos compositivos para a arte moderna, ora como mercadorias exóticas de consumo ligeiro¹⁹), engendrou as condições objetivas para a proposta da “primeira construção brasileira no movimento de reconstrução geral. Poesia Pau Brasil”²⁰, apresentada desde o manifesto como *produto de exportação*, cuja pretensão era ser também uma referência para a arte universal. Como bem sintetiza Roberto Schwarz em seu ensaio:

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*

¹⁸ DANTAS, Vinicius. “Oswald de Andrade e a poesia”. In: *Novos Estudos CEBRAP*, n. 30, jul. 1991, p. 194.

¹⁹ Na concepção de Dantas, não se trata propriamente de ambiguidade, mas de um afastamento entre a ruptura vanguardista dos anos 1910 e a acomodação estilística dos anos 1920: “Se a vanguarda alertou o casal Tarsiwald para a impregnação nacional do *esprit nouveau*, coube à moda recordar-lhe uma realidade sua velha conhecida. Naquele ano de 23, as vitrines e as galerias estavam abarrotadas de Arte Negra, máscaras africanas, estatuária primitiva, padronagens pré-colombianas. O mundo do atraso era um negócio próspero; em outras palavras, as tradições arcaicas e coloniais dos povos da periferia do capitalismo se convertiam em mercadoria e moda cultural dos países avançados. Esse artigo de consumo (...) estava longe de ser o primitivo que desencadeara a revolução plástica do Cubismo. Agora não mais implicava ruptura e um método novo de composição, nem revirava de ponta-cabeça a representação a partir da alteridade hiperdensa de uma realidade plástica autônoma. Peça infalível da ambientação chique de Tout-Paris, adereço de cena do vaudeville, o primitivo agitava com extravagância a mesmice dos palcos e salões burgueses”. Idem, *ibidem*, p. 195.

²⁰ ANDRADE, Oswald de. “Manifesto da poesia Pau Brasil”. In: *Obra incompleta* (coord. Jorge Schwartz). Tomo I. São Paulo: Edusp, 2021, p. 622.

*fórmulas de sete léguas, até hoje conferem aos Manifestos um arejamento extraordinário*²¹.

Atrasando os ponteiros do relógio para alcançar, no contrapé, o adiantado da hora, Oswald de Andrade sugere uma resolução para os impasses estéticos que travancavam, nos anos 1920, os desdobramentos de toda vanguarda. Tal movimento, por sua vez, só fora possível porque o contato com as “culturas primitivas”, que causara tanto assombro nos artistas europeus, fazia parte do cotidiano brasileiro²² — e é dessa angulação muito própria que Oswald inventa a fórmula da poesia pau brasil:

Temos a base dupla e presente — a floresta e a escola. A raça crédula e dualista e a geometria, a álgebra e a química logo depois da mamadeira e do chá de erva doce. Um misto de “dorme nenê que o bicho vem pegá” e de equações.

Uma visão que bata nos cilindros dos moinhos, nas turbinas elétricas, nas usinas produtoras, nas questões cambiais, sem perder de vista o Museu Nacional²³.

De um lado, “a raça crédula e dualista”(!), ou seja, a imagem já mais ou menos instituída daquela justaposição na sociedade brasileira; do outro, “a geometria, a álgebra e a química” como fatores técnicos entendidos como efetivamente modernos, os quais, no entanto, devem se integrar àquela credulidade tipicamente nacional numa nova mistura entre “dorme nenê” e “equações”. Dizendo com todas as letras, na poesia pau brasil, o dualismo da matéria (entre o assim chamado arcaico e o “moderno-de-província”, índice de distinção social dos bacharéis) não corresponde à distância entre esta mesma matéria social e sua

²¹ SCHWARZ, R. “A carroça, o bonde e o poeta modernista”, op. cit., p. 27, grifo meu.

²² “Finalmente, não se pode ignorar 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 quotidiana ou são reminiscências 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”. CANDIDO, Antonio. “Literatura e cultura de 1900 a 1945”. In: *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. 10ª ed. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2008, p. 128.

²³ ANDRADE, O. “Manifesto da poesia Pau Brasil”, op. cit., p. 624.

formalização vanguardista, cujo sentido estético, por sua vez, também se altera na recombinação operada pelo poeta.

No fim das contas, é possível afirmar que o *desvendamento* dessa recombinação entre o dualismo na matéria social e as técnicas artísticas de vanguarda é o passo decisivamente dialético²⁴ de “A carroça, o bonde e o poeta modernista”. E é justamente deste *desvendamento* que virá a objeção mais incisiva de Roberto Schwarz a Oswald de Andrade, contra aquilo que o crítico chamou da “quase-teoria” implicada em *Pau brasil*.

Resumindo o funcionamento da tríade constitutiva de “Pobre alimária”, Schwarz questiona o resultado positivo da fórmula oswaldiana:

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 tênue das obrigações de motorneiro e advogados, além de marcar, no mesmo passo, a sintonia com a transformação artística europeia recente. (...). 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 pitoresco onde nenhum dos termos é negativo, vem de par com a sua

²⁴ Relembro aqui a formulação de Antonio Candido: “Um traço curioso do Estruturalismo é o que se poderia chamar de fixação com o número 2. A busca de modelos genéricos se associa nele a uma espécie de postulado latente de simetria, que o faz balançar entre cru e cozido, alto e baixo, frio e quente, claro e escuro, como se a ruptura da dualidade rompesse a confiança nele mesmo. (...)./ No entanto, há no pensamento do homem outros ritmos e outras implicações numéricas, como as que privilegiam o número 3. (...). Neste sentido, o Marxismo é eminentemente triádico, a partir da dialética de Hegel, sendo por isso mesmo capaz de mostrar que o ritmo tese-antítese-síntese pressupõe equilíbrios fugazes; e isto permite dar conta dos conjuntos irregulares, mantendo um reflexo mais fiel da irregularidade dos fatos, que os esquemas diádicos tendem a simplificar, preferindo à visão dinâmica do processo a contemplação estática dos sistemas em equilíbrio”. CANDIDO, Antonio. “A passagem do dois ao três: contribuição para o estudo das mediações na análise literária”. In: *Revista de História*, v. 50, n. 100, 1974, p. 787.

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 caracterizar²⁵.

Se, nas vanguardas europeias, *grosso modo*, a disjunção em fragmentos realça o antagonismo entre as partes da obra, desfazendo o senso de organicidade, na poesia pau brasil, apesar dos desníveis sedimentados na linguagem, a limpidez da composição apontaria para uma nova unidade aparente, o que, na visão de Schwarz, transformaria os antagonismos sociais da matéria enformada em “contraste pitoresco”, mudando o significado da simplificação operada pela arte moderna à qual os poemas, no entanto, permanecem alinhados²⁶. Ou seja, o quiproquó é que, apesar de tudo, algo da disjunção em fragmentos se mantém no núcleo dos poemas de *Pau brasil*, o que permite ao próprio crítico captar diferentes arranjos em “Pobre alimária”:

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 ufanista²⁷.

²⁵ SCHWARZ, R. “A carroça, o bonde e o poeta modernista”, op. cit., p. 21-22.

²⁶ Gilda de Mello e Souza, mencionada em nota de rodapé por Schwarz, propõe uma comparação semelhante nas artes plásticas, ao contrastar o “mundo sem tensões” de Tarsila do Amaral com a resolução entre figura e fundo na obra de Fernand Léger: “A solução magistral que Léger havia dado a este problema consistia em renunciar ao espaço tradicional naturalista, abandonando a preeminência da figura humana e despersonalizando-a ao máximo, para que se nivelasse aos demais objetos. Isso lhe permitia tratar a tela inteira como síntese plástica, onde todos os elementos tinham o mesmo valor de acessório.

Para Tarsila, o problema se colocava de modo diferente, visto que *a realidade pictural da fase Pau-brasil ainda se apoiava francamente no mundo exterior*, embora muito estilizado. (...) 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”. MELLO E SOUZA, Gilda de. “Vanguarda e nacionalismo na década de 20”. In: *Exercícios de leitura*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2008. p. 330, grifos meus.

²⁷ SCHWARZ, R. “A carroça, o bonde e o poeta modernista”, op. cit., p. 20.

A tensão entre montagem vanguardista e estética realista, abordada recentemente por Leandro Pasini²⁸, é o ponto nevrálgico da análise formal de Roberto Schwarz. O desencontro entre formas, abrindo margem para simultaneamente três analogias divergentes (romance em miniatura, pintura *naïf* e ícone nacional), é o núcleo do achado oswaldiano, que confere “certo fundamento realista à alegoria”²⁹. Por outro lado, segundo Schwarz (e aqui o crítico se afasta completamente do projeto de Oswald), a configuração particular desse desencontro anularia a negatividade dos “meios da literatura mais radicalmente anti-ilusionista, ou anti-aurática”, ensejando a *auratização* do “mito do país não-oficial, que nem por isso era menos proprietário”³⁰.

O problema, para o crítico, não está na montagem como procedimento em si, mas no uso oswaldiano da montagem, cujo efeito apaziguador das tensões produziria, como arremate, uma imagem ufanista do Brasil. Dessa perspectiva, embora contivesse o anseio por uma sociedade emancipada (em escala planetária), a poesia pau brasil seria expressão local da ideologia do “progressismo conservador da burguesia cosmopolita do café”³¹. No limite, enfatizando o momento de negatividade de sua interpretação da matéria do poema, Schwarz avalia que “o *parti pris* de ingenuidade e de ‘ver com olhos livres’ algo tem de *uma opção por não enxergar*, ou melhor, por esquecer o que qualquer leitor de romances naturalistas sabia”³².

Nesse ponto, é possível indicar que a força sintética da primeira frase do ensaio de Roberto Schwarz (“Oswald de Andrade inventou uma fórmula fácil e poeticamente eficaz para ver o Brasil”) também se dá como retomada irônica de um dos trechos mais célebres do “Manifesto da poesia pau brasil”: “Nenhuma

²⁸ “Como o material da poesia pau-brasil está na realidade (...), Schwarz imerge na natureza desse material, percebe o quanto ele revela o país socialmente desigual e retrógrado e denuncia que o ‘reencantamento’ oswaldiano desses elementos deixa visível a ideologia do progressismo conservador da burguesia do café. Se a poesia pau-brasil fosse um romance realista, com seu desdobraimento analítico e seu âmbito totalizador de um processo social objetivo, nada seria mais correto. Contudo, a justaposição de fragmentos heterogêneos de que se compõe a montagem tem outra direção”. PASINI, Leandro. “A exceção e a norma: modernismo e Machado de Assis na obra crítica de Roberto Schwarz”. In: *O Eixo e a Roda*, v. 33, n. 1, 2024, p. 157.

²⁹ SCHWARZ, R. “A carroça, o bonde e o poeta modernista”, op. cit., p. 12.

³⁰ Idem, ibidem, p. 25.

³¹ Id. ibid., p. 27.

³² p. 27, grifo meu.

fórmula para a contemporânea expressão do mundo. *Ver com olhos livres*³³. Em contraposição à liberdade irrestrita de visão propalada pelo manifesto, Schwarz descreve justamente a “fórmula” oswaldiana que dá a ver as coordenadas específicas do país periférico, numa forma francamente valorizada por sua eficácia poética, mas duramente questionada enquanto ideologia.

A certa altura do ensaio, o crítico pondera que, nas décadas seguintes, o próprio Oswald sinalizaria os compromissos de classe do primeiro tempo modernista, intimamente articulado à elite cafeeira de São Paulo. Eu diria mais: ao menos na primeira metade da década de 1930, quando estive vinculado ao Partido Comunista Brasileiro, Oswald de Andrade seria bastante severo em sua reavaliação da poesia pau brasil, definindo-a como uma “operação imperialista”. Isso comparece explicitamente no prefácio de *Serafim Ponte Grande*, datado de fevereiro de 1933:

O movimento modernista, culminado no sarampão antropofágico, parecia indicar um fenômeno avançado. São Paulo possuía um poderoso parque industrial. Quem sabe se a alta do café não ia colocar a literatura nova-rica da semicolônia ao lado dos custosos surrealismos imperialistas?

Eis porém que o parque industrial de São Paulo era um parque de transformação. Com matéria-prima importada. Às vezes originária do próprio solo nosso. Macunaíma.

A valorização do café foi uma operação imperialista. A poesia Pau Brasil também. Isso tinha que ruir com as cornetas da crise. Como ruiu quase toda a literatura brasileira “de vanguarda”, provinciana e suspeita, quando não extremamente esgotada e reacionária.³⁴

Em sua autocrítica, Oswald põe em dúvida o movimento modernista como um suposto “fenômeno avançado”, estabelecendo uma correlação entre a “alta do

³³ ANDRADE, O. “Manifesto da poesia Pau Brasil”, op. cit., p. 624.

³⁴ ANDRADE, Oswald de. “Serafim Ponte Grande”. In: *Obra incompleta* (coord. Jorge Schwartz). Tomo I. São Paulo: Edusp, 2021.p. 442-443.

café” e a abertura para que a “literatura nova-rica da semicolônia” disputasse, no mercado mundial das letras, seu espaço junto aos “custosos surrealismos imperialistas” (e não custa lembrar que o primeiro “Manifesto surrealista” é do mesmo ano que o “Manifesto da poesia pau brasil”). Com a crise econômica global de 1929, a correlação se desdobra: a queda no preço do café também corresponderia à ruína da poesia pau brasil e de “quase toda a literatura brasileira de ‘vanguarda’”, o que teria revelado o caráter postiço dessa produção artística, considerada pelo próprio autor como “provinciana e suspeita, quando não extremamente esgotada e reacionária” — tal qual, aliás, o “moderno-de-província” dos advogados de “Pobre alimária”.

Não acho (como o Oswald de 1933) que a poesia pau brasil estivesse assim tão arruinada, tendo em vista que seus desencontros formais permaneceram instigantes, ensejando novas proposições, contraditórias entre si, para o fazer poético, o projeto de formação nacional ou as intrincadas relações entre cultura e política durante todo o século XX. Porém, não deixa de ser curioso constatar o hiato entre os livros de poemas dos anos 1920 (*Pau brasil, Primeiro caderno do aluno de poesia Oswald de Andrade*) e a retomada das atividades poéticas desse “romancista em férias”³⁵ somente nos anos 1940 (*Cântico dos cânticos para flauta e violão, O escaravelho de ouro*), como se seu engajamento político nos anos 1930 se realizasse melhor em outras esferas, sobretudo no teatro.

Por fim, entre as idas e vindas de Oswald de Andrade, vale sinalizar que a poesia pau brasil é apenas um dos momentos (ainda que dos mais decisivos) na trajetória do artista e, portanto, independentemente do juízo crítico, não deveria servir como único parâmetro de compreensão crítica para toda sua obra. Se, em *Pau brasil*, o poema-piada ancorava-se na informalidade como feliz dissolução dos obstáculos da norma burguesa, na fase antropófaga, após as primeiras cisões políticas dentro do modernismo, o humor ganharia uma outra inflexão, tornando-se visivelmente mais irônico e menos otimista:

³⁵ A expressão jocosa é de Manuel Bandeira: “Tantos os ‘poemas’ de *Pau Brasil* como os do *Primeiro Caderno* e os de *Cântico dos Cânticos* são versos de um romancista em férias, de um homem muito ocupado com os problemas de sua terra e do mundo, mas, por avesso à eloquência indignada ou ao sentimentalismo, exprimindo-se ironicamente como se estivesse a brincar”. BANDEIRA, Manuel. *Apresentação da poesia brasileira*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1997, p. 132.

Verdamarelo

Dá azul?

Não:

Dá azar.

— escreve Jacob Pum-Pum (pseudônimo atribuído a Oswald) no poema “Combinação de cores”³⁶, publicado no nº 14 da segunda dentição da *Revista de Antropofagia*, em 11 de julho de 1929. O jogo enxuto de palavras, além de debochar do verde-amarelismo de Plínio Salgado, projeta-se contra a própria iconografia nacional, anteriormente celebrada na capa de Tarsila para *Pau brasil*. Na nova equação, cuja fluidez é estancada pelos sinais de pontuação no fim dos versos (? : .), a cor local não se apresenta mais como uma promessa de felicidade (o “azul”, metonímia do céu segundo a imaginação oficial), desviando-se pela paronomásia para uma espécie de condenação (o “azar”, trazido pelos próprios elementos ufanistas). Pelo avesso daquela visão triunfalista sobre a terra em que “se plantando, tudo dá”, irrompe o humor corrosivo de quem anuncia que, em seu país, tudo “tem tem tem”, menos a árvore do bem³⁷.

Nada disso prejudica o teor de desvendamento de “A carroça, o bonde e o poeta modernista”, embora circunscreva a “fórmula fácil” da poesia pau brasil a uma determinada fase (posteriormente balizada pelo próprio Oswald). De todo modo, uma leitura atualizada do modernismo brasileiro pode ainda tirar muito proveito desta fórmula, deduzida por Roberto Schwarz, entre o dualismo da matéria social e as técnicas artísticas de vanguarda. Mais que isso, acompanhando

³⁶ Para uma edição fac-similar, cf. *Revista de Antropofagia: revistas do modernismo, 1922-1929* (org. Pedro Puntoni e Samuel Titan Jr.). São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo; Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin, 2014.

³⁷ Cito livremente o poema “Meditação no horto”, publicado por Oswald no nº 3 da segunda dentição da *Revista de Antropofagia*, em 31 de março de 1929: “Todas as árvores/ Nossas florestas/ Têm têm têm/ Todas as árvores/ Têm têm têm/ Têm têm têm têm/ Menos?/ A do bem”. Cf. também em ANDRADE, Oswald de. *Poesias reunidas* (org. Gênese Andrade). São Paulo: Companhia das Letras, 2017, p. 197. Não ignoro a ambiguidade do poema, já que a inexistência da “árvore do bem” poderia ser lida como anulação do pecado original bíblico, embora a repetição insistente do verbo “têm” reforce, pela rima, a ausência do “bem”, desfalcando a completude das “nossas florestas”, supostamente detentoras de *todas* as árvores.

atentamente o ensaio de Schwarz, é possível perceber, a olhos vistos, que a interpretação para o crítico materialista não é mera confirmação dos pressupostos estéticos e políticos do artista, sendo ela mesma *construída* por meio da análise dos procedimentos formais e do funcionamento específico destes procedimentos na fatura das obras.

BIBLIOGRAFIA

ANDRADE, Oswald de. *Obra incompleta* (coord. Jorge Schwartz). Tomo I. São Paulo: Edusp, 2021.

_____. *Poesias reunidas* (org. Gênese Andrade). São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

BANDEIRA, Manuel. *Apresentação da poesia brasileira*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1997.

BÜRGER, Peter. *Teoria da vanguarda*. Trad. José Pedro Antunes. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

CANDIDO, Antonio. “A passagem do dois ao três: contribuição para o estudo das mediações na análise literária”. In: *Revista de História*, v. 50, n. 100, p. 787-800, 1974. Disponível em: <https://revistas.usp.br/revhistoria/article/view/132672>

_____. “Literatura e cultura de 1900 a 1945”. In: *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. 10ª ed. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2008, p. 117-146.

DANTAS, Vinicius. “Oswald de Andrade e a poesia”. In: *Novos Estudos CEBRAP*, n. 30, p. 191-203, jul. 1991.

MELLO E SOUZA, Gilda de. “Vanguarda e nacionalismo na década de 20”. In: *Exercícios de leitura*. 2ª ed. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2008, p. 305-344.

MORETTI, Franco. “Uma nova intuição: sobre a crítica de Roberto Schwarz”. Trad. Carolina Serra Azul. In: SCHWARZ, Roberto. *Essencial*. São Paulo: Penguin, 2023, p. 7-22.

PASINI, Leandro. “A exceção e a norma: modernismo e Machado de Assis na obra crítica de Roberto Schwarz”. In: *O Eixo e a Roda*, v. 33, n. 1, p. 145-162, 2024. Disponível em: https://periodicos.ufmg.br/index.php/o_eixo_ea_roda/article/view/52794

PEDROSA, Mário. “Variações sem tema ou a arte da retaguarda”. In: *Arte. Ensaios* (org. Lorenzo Mammì). São Paulo: Cosac Naify, 2015, p. 560-569.

REVISTA DE ANTROPOFAGIA: revistas do modernismo, 1922-1929 (org. Pedro Puntoni e Samuel Titan Jr.). São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo; Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin, 2014.

SCHWARZ, Roberto. "A carroça, o bonde e o poeta modernista". In: *Que horas são?* São Paulo: Companhia das Letras, 1987, p. 11-28.

_____. "Na periferia do capitalismo". In: *Martinha versus Lucrecia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012, p. 280-304.

STEIN, Gertrude. *Picasso*. Trad. Priscila Catão. Belo Horizonte: Âyiné, 2016.

Renan Nuernberger é professor do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da Universidade de São Paulo. Coorganizador, em parceria com Viviana Bosi, de *Neste instante: novos olhares sobre a poesia brasileira dos anos 1970* (Humanitas/Fapesp, 2018) e autor de *Mistura adúltera de tudo: a poesia brasileira dos anos 1970 até aqui* (Círculo de Poemas, 2024).