

PÁTRIA PAU BRASIL: A MODERNA DESCOBERTA DO PAÍS NOS VERSOS DE OSWALD DE ANDRADE E BLAISE CENDRARS

Frederico Spada Silva (PUC-Rio)¹
Renato Cordeiro Gomes (PUC-Rio)²

Resumo: Em relação ao tríplice diálogo vanguarda—cinema—literatura de viagem, tentaremos apontar como a composição das *Feuilles de route*, de Blaise Cendrars, e de *Pau Brasil*, de Oswald de Andrade, assemelham-se, cabendo-lhes, *grosso modo*, a mesma análise conceitual: trata-se de relatos de viagem, em versos, que conservam marcas linguísticas próximas da oralidade e que emulam tanto a linguagem cinematográfica quanto a velocidade dos meios de transporte da época.
Palavras-chave: Modernismo; Intermidialidade; Viagem; Vanguarda.


O movimento modernista brasileiro, cujo marco é a Semana de Arte Moderna de 1922, ocorrida em São Paulo, e seu idealismo pau-brasileiro-antropofágico, por sua vez, fizeram com que uma elite engajada em fazer a arte brasileira ganhar autonomia voltasse também seus olhos para o próprio Brasil – e seu passado. Assim, por ocasião da Semana Santa de 1924, Mário de Andrade, Oswald de Andrade e seu filho Nonê, Tarsila do Amaral, d. Olívia Guedes Penteado, René Thiollier, Gofredo da Silva Telles e o escritor suíço de expressão francesa Blaise Cendrars realizaram uma viagem por Minas Gerais, que passou pelas cidades do ciclo do ouro, pela capital e por outras cidades interioranas, numa espécie de *neobandeirantismo* que redescobria³, de trem ou automóvel, um Brasil que ainda conservava parte de seu passado colonial.

O livro *Pau Brasil*, de Oswald de Andrade, publicado originalmente em 1925, traz uma seção dedicada à referida viagem: “Roteiro das Minas”, na qual o olhar atento do poeta capta, em breves instantâneos, a arquitetura barroca e a gente simples do interior, e percebe no passado colonial uma das raízes da arte nacional, que crescia *moderna* desde a Semana de Arte de 1922. Além disso, em seções como “História do Brasil” e “Poemas da colonização”, o poeta apropria-se da escrita de nossos descobridores e, ora por meio

¹ Doutorando (bolsa CAPES/PROSUP) em Literatura, Cultura e Contemporaneidade pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC Rio). E-mail: fredspada@gmail.com

² Professor orientador, doutor em Letras pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio); professor associado do Departamento de Letras da PUC Rio, pesquisador 1A do CNPq.

³ O livro *Pau Brasil*, de Oswald de Andrade, é dedicado a Blaise Cendrars “por ocasião da descoberta do Brasil” (ANDRADE, 2003, p. 97) – não a cabralina, de 1500, *bien sûr*, mas a de 1924, *blaisoswaldiana*.



de cortes, elipses e remontagens do texto histórico, ora por acréscimos a este, reinventa cenas do passado colonial, poetizando nossa história.

Blaise Cendrars, poeta viajante, *globetrotter*, por sua vez, encantou-se com um país todo novo a seus olhos. Protagonista dos movimentos de vanguarda europeus e referência para os modernistas brasileiros, tendo travado contato, em Paris, com Oswald de Andrade e Tarsila do Amaral, ainda em 1923, por intermédio de Paulo Prado, Blaise passou a beber *lui-même* das fontes brasileiras, inserindo o Brasil em sua obra e absorvendo a poesia paulista, nosso “produto de exportação”, como se vê em muitos poemas de suas *Feuilles de route* (a obra foi publicada primeiramente em três partes, entre 1924 e 1928: a plaquete *Le Formose* [1924], os poemas sobre São Paulo que acompanharam o catálogo de uma exposição de Tarsila em Paris [1926] e os poemas escritos durante o retorno à Europa, distribuídos em dois números da revista *Montparnasse* [1927-1928]; somente em 1944 foram reunidas pelo autor sob o título *Feuilles de route*, na edição de sua poesia completa). Tais poemas constroem-se como cartões postais em versos de sua viagem ao Brasil, em 1924, desde a travessia atlântica até sua passagem pelo Rio de Janeiro, pelo estado de São Paulo e por outras cidades da costa brasileira, traçando um percurso imediatamente anterior e outro posterior (o de seu retorno à Europa) à narrativa poética da viagem a Minas escrita por Oswald, o que nos incita a considerar *Pau Brasil* e *Feuilles de route* obras dialógicas, em que a paisagem e a história do Brasil guiam o olhar e a pena de ambos os poetas, permitindo-nos lê-las como obras contínuas, como uma espécie de guia poético de uma viagem que, zarpando da Europa, adentra o Brasil e a ela retorna.

Ponto de vista, linguagem e a *flânerie* neobandeirante

O relato de viagem *em versos*, em *Pau Brasil* e *Feuilles de route*, situa o poeta-cronista no mesmo plano dos objetos de sua observação, estando aquele, portanto, em uma “sincronia [que] implica [uma] participação” (AUGÉ, 1998, p. 44, tradução nossa⁴) para além da mera observação (o texto narrado, as impressões do viajante, o relato que são *Pau Brasil* e *Feuilles de route*), fazendo com que a mediação entre o sujeito e o meio em que se encontra traga também a oralidade para a poesia – quebra paradigmática, aliás, típica do Modernismo brasileiro, devida à sua oposição à poética parnasiana –, como se vê, em itálico, nos exemplos abaixo (o de Oswald retirado da seção “São Martinho”, e o de Blaise, de “São Paulo”):

⁴ No original: “sincronía implica participación”.

a laçada

O Bento caiu como um *toro*
No terreiro
E o médico *veiu* de *Chevrolé*
Trazendo um prognóstico
E toda a minha infância nos olhos
(ANDRADE, 2003, p. 135, grifo nosso)

A cidade acorda


Os primeiros bondes de operários passam
Um homem vende jornais no meio da praça
Gesticula entre as grandes folhas de papel que batem asas e executa
uma espécie de balé sozinho acompanhando-se de gritos guturais...
STADO... ERCIO... EIO
Buzinas lhe respondem
E os primeiros automóveis passam bem depressa
(CENDRARS, 1976, p. 60, grifo nosso)⁵

Além disso, graças à ampliação, já na primeira metade do século XX, do acesso à fotografia e ao desenvolvimento de aparatos portáteis de filmagem, como as câmeras Pathé ou Kodak, a montagem de seus textos passa a ser construída a partir de cortes e planos distintos que intentam captar o que se passa ao redor, aproximando-se sintomaticamente das linguagens da fotografia e do cinema (e mesmo da crônica jornalística). A metáfora do narrador-cinegrafista associa-se à do poeta-*bandeirante* e proporciona tanto a Oswald quanto a Blaise a liberdade criativa e narrativa que lhes permite descrever as cenas captadas em seus versos ora em *close* ora em panorama, numa tentativa de simultaneidade operada por tomadas e cortes e pela montagem do texto final – a mesma operação que encontramos no cinema.

Pequena cartografia de viagem

Para ilustrarmos, então, tais características presentes em *Feuilles de route* e *Pau Brasil*, tomemos ambas as obras como se se tratasse de um único e amplo registro de uma viagem que passeia pela costa brasileira, por seu centro econômico – São Paulo – e pelas

⁵ No original: « *La ville se réveille* » Les premiers trams ouvriers passent / Un homme vend des journaux au milieu de la place/ Il se démène dans les grandes feuilles de papier qui battent des ailes et exécute une espèce de ballet à lui tout seul tout en s'accompagnant de cris gutturaux... STADO... ERCIO... EIO / Des klaxons lui répondent / Et les premières autos passent à toute vitesse (CENDRARS, 2009, p. 239).



idades coloniais mineiras, antes do regresso à Europa, detendo-nos em seus trajetos terrestres.

Após desembarcar em Santos, Blaise, como relata na seção “Le Formose”, toma o trem rumo a São Paulo e descreve as paisagens que vê durante a viagem, comparando-as ao cenário europeu:

No trem

O trem vai bem depressa
Os sinais agulhas passagens de nível funcionam como na Inglaterra
A natureza é de um verde muito mais escuro do que na nossa terra
Acobreada
Fechada
A floresta tem cara de índio
Enquanto o amarelo e o branco dominam nossos prados
Aqui é o azul celeste que colore os campos floridos
(CENDRARS, 1976, p. 54)⁶

ou mesclando à exuberância da Serra do Mar os sinais de modernidade que encontra pelo caminho:

Paranapiaçaba


Paranapiaçaba é a Serra do Mar
Aqui o trem é içado por cabos e atravessa a montanha dura em várias seções
Todas as estações estão suspensas no vazio [...]
(CENDRARS, 1976, p. 55)⁷

Linha telegráfica

Vocês estão vendo esta linha telegráfica no fundo do vale cujo traço retilíneo corta a floresta sobre a montanha em frente
Todos os postes são de ferro
Quando foi instalada os postes eram de madeira
Ao cabo de três meses cresciam galhos
[...]

⁶ No original: « *Dans le train* » Le train va assez vite / Les signaux aiguilles et passages à niveau fonctionnent comme en Angleterre / La nature est d'un vert beaucoup plus foncé que chez nous / Cuivrée / Fermée / La forêt a un visage d'indien / Tandis que le jaune et le blanc dominant dans nos prés / Ici c'est le bleu céleste qui colore les champs fleuris (CENDRARS, 2009, p. 232).

⁷ No original: « *Paranapiaçaba* » Le Paranapiaçaba est la Serra do Mar / C'est ici que le train est hissé par des cables et franchit la dure montagne en plusieurs sections / Toutes les stations sont suspendues dans le vide [...] (CENDRARS, 2009, p. 233).



(CENDRARS, 1976, p. 55)⁸

Chama também atenção a maneira como Blaise e Oswald transferem para sua escrita a velocidade dos modernos meios de transporte de que dispunham em sua viagem, não apenas por meio de descrições, mas também pelo uso do assíndeto e de repetições, o que dá à frase um ritmo acelerado, dinamizando-a. O caminho e a chegada a Minas, narrados por Oswald, ou a São Paulo, descritos por Blaise, misturam as paisagens, as impressões, os cheiros, quer das pequenas cidades mineiras quer da metrópole paulista:

longo da linha

Coqueiros
Aos dois
Aos três
Aos grupos
Altos
Baixos
(ANDRADE, 2003, p. 184)

barreiro

Estradas de rodagem
E o canto dos meninos azuis da Gameleira
A paisagem nos abraça
Pontes
Alvenaria
Ninhos
Passarinhos
A escola e a fazenda de duzentos anos
(ANDRADE, 2003, p. 186)

Passeio matutino

Piritiba é uma passagem de nível
Desfila um trem composto exclusivamente de vagões brancos com esta inscrição
Sorocaba Sorocaba Sorocaba Sorocaba Sorocaba Sorocaba Sorocaba
Passado o trem, há uma casinha de taipa
E na porta
Uma mulher grávida amarela estragada
Duas crianças
[...]

⁸ No original: « *Ligne télégraphique* » Vous voyez cette ligne télégraphique au fond de la vallée et dont le tracé rectiligne coupe la forêt sur la montagne d'en face / Tous les poteaux en sont de fer / Quand on l'a installée les poteaux étaient en bois / Au bout de trois mois il leur poussait des branches [...] (CENDRARS, 2009, p. 233).

(CENDRARS, 1991, p. 187)⁹

Também a São Paulo vista por Blaise se faz “cidade-cinema” (PEIXOTO, 1988, p. 361), exibida na tela-livro por meio de *flashes*, cortes seletivos que se articulam metonimicamente para marcar a identidade total do espaço urbano:

Paisagem

A parede pintada da PENSIONE MILANESE se enquadra na minha janela
Vejo uma fatia da avenida São João
Bondes carros bondes
Bombom-bondes bondes
Mulas amarelas atreladas a três puxam carrocinhas vazias
Em cima das pimenteirias da avenida sobressai o anúncio gigante da CASA TOKIO
O sol verde verniz
(CENDRARS, 1976, p. 63)¹⁰


Assim, essa São Paulo em constante movimento aponta também o caráter utilitarista de sua arquitetura, que a transforma não apenas em uma cidade-fachada, cidade-*outdoor*, mas também em uma cidade-máquina, cosmopolita, berço do capitalismo industrial nascente que vira poesia aos olhos de Blaise Cendrars:

São Paulo

Adoro esta cidade
São Paulo do meu coração
Aqui nenhuma tradição
Nenhum preconceito
Antigo ou moderno
Só contam este apetite furioso esta confiança absoluta este otimismo
esta audácia este trabalho este labor esta especulação que fazem
construir dez casas por hora de todos os estilos ridículos grotescos belos
grandes pequenos norte sul egípcio ianque cubista
Sem outra preocupação que a de seguir as estatísticas prever o futuro o
conforto a utilidade a mais-valia e atrair uma grande imigração

⁹ No original : « *Promenade matinale* » Piritiba est un passage à niveau / Défile un train se composant exclusivement de wagons blancs avec cette inscription / Sorocaba Sorocaba Sorocaba Sorocaba Sorocaba Sorocaba Sorocaba / Le train passé il y a une petite hutte en pisé / Et sur le seuil / Une femme enceinte jaune ravagée / Deux gosses [...] (CENDRARS, 2009, p. 242).

¹⁰ No original: « *Paysage* » Le mur ripoliné de la PENSION MILANESE s’encadre dans ma fenêtre / Je vois une tranche de l’avenue São João / Trams autos trams / Trams-trams trams trams / Des mulets jaunes attelés par trois tirent de toutes petites charrettes vides / Au-dessus des poivriers de l’avenue se détache l’enseigne géante de la CASA TOKIO / Le soleil verse du vernis (CENDRARS, 2009, p. 240-241).



Todos os países
Todos os povos
Gosto disso
As duas três velhas casas portuguesas que sobram são faianças azuis
(CENDRARS, 1976, p. 64)¹¹

Por fim, em Minas Gerais, o poeta-bandeirante Oswald de Andrade lerá as cidades por diferentes matizes, privilegiando não apenas a natureza bucólica das cidadezinhas ou dos caminhos que as separam, mas também a arte sacra, a arquitetura barroca, os ritos da Semana Santa e a gente simples do interior, contrastando tais elementos, por exemplo, à modernidade dos meios de transportes que o levaria (e a seu grupo) a seus destinos, como fica evidente no poema a seguir:


convite

São João del Rei
A fachada do Carmo
A igreja branca de São Francisco
[...]

Ide a São João del Rei
De trem
Como os paulistas foram
A pé de ferro
(ANDRADE, 2003, p. 177)

Tal contraste, no entanto, vai além da simples imagem suscitada pelo poema: demonstra também, como nos aponta Silvano Santiago (2002) a partir de uma observação de Brito Broca, como “o primitivo enquanto manifestação do barroco setecentista mineiro” (SANTIAGO, 2002, p. 121) abala, de certa forma, o Modernismo brasileiro, ao entrar em choque com uma arte de vanguarda que tinha suas raízes fincadas no Futurismo de Marinetti, cuja estética pregava, justamente, “a desvinculação com o passado” (SANTIAGO, 2002, p. 122). Ao mesmo tempo, todavia, é exatamente esse

¹¹ No original: « *Saint-Paul* » J'adore cette ville / Saint-Paul est selon mon cœur / Ici nulle tradition / Aucun préjugé / Ni ancien ni moderne / Seuls comptent cet appétit furieux cette confiance absolue cet optimisme cette audace ce travail ce labeur cette spéculation qui font construire dix maisons par heure de tous styles ridicules grotesques beaux grands petits nord sud égyptien yankee cubiste / Sans autre préoccupation que de suivre les statistiques prévoir l'avenir le confort l'utilité la plus-value et d'attirer une grosse immigration / Tous les pays / Tous les peuples / J'aime ça / Les deux trois vieilles maisons portugaises qui restent sont des faïences bleues (CENDRARS, 2009, p. 241).



primitivismo barroco, enquanto elementaridade (e não atraso), que aponta ao nosso Modernismo “o quadro de novidade e originalidade que eles procuravam [...] que conduzisse a uma arte genuinamente brasileira” (Brito Broca *apud* SANTIAGO, 2002, p. 121).

Desta feita, ao fazermos *Pau Brasil* e *Feuilles de route* dialogarem a partir dessa leitura conjunta de seus poemas, percebemos tanto a troca de influências entre seus autores – a qual constitui um “traçado recíproco” que configura “o caso concreto do binômio importação/exportação no roteiro poético oswaldiano” (CAMPOS, 2003, p. 53) e que, por esse processo de *pau-brasileirização* dessas obras, também permite a convivência pacífica entre o passado e o presente, o antigo e o moderno –, quanto a possibilidade de ler tais obras como cartas geográficas de um mesmo atlas de viagem, qual seja, o da *moderna* descoberta do Brasil.

Referências bibliográficas

ANDRADE, Oswald de. *Pau Brasil*. 2 ed. São Paulo: Globo, 2003.

AUGÉ, Marc. La vida como relato. In: _____. *Las formas del olvido*. Trad. Mercedes Tricás Preckler e Gemma Andújar. Barcelona: Gedisa, 1998, p. 35-63.


_____. Uma poética da radicalidade. In: ANDRADE, Oswald de. *Pau Brasil*. 2 ed. São Paulo: Globo, 2003, p. 19-84.

CENDRARS, Blaise. *Feuilles de route*. In: _____. *Du monde entier au cœur du monde: poésies complètes*. Paris: Gallimard, 2009, p. 189-269.

_____. *Etc..., etc... (um livro 100% brasileiro)*. Trad. e seleção de Teresa Thiériot. São Paulo: Perspectiva, 1976.

_____. *Feuilles de route sud-américaines (poèmes)/Folhas de viagem sul-americanas (poemas)*. Trad. Sérgio Wax. Belém: UFPA, 1991.

PEIXOTO, Nelson Brissac. O olhar estrangeiro. In: NOVAES, Adauto (Org.). *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988, p. 361-365.



SANTIAGO, Silvano. A permanência do discurso da tradição no modernismo. In: _____, *Nas malhas da letra: ensaios*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002, p. 108-144.