

LITERATURA E MÚSICA EM TRÂNSITO(S)

CINARA ANTUNES FERREIRA
CARLOS WALTER SOARES
(ORGANIZAÇÃO)

editora

ZO
UK



LITERATURA E MÚSICA EM TRÂNSITO(S)

CINARA ANTUNES FERREIRA
CARLOS WALTER SOARES
(ORGANIZAÇÃO)

Porto Alegre • 2024 • 1ª edição

editora
ZO
UK

2024 © Cinara Antunes Ferreira & Carlos Walter Soares

Projeto gráfico e edição: Editora Zouk
Formatação e Revisão: Amanda Beck Gnoatto

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

(BENITEZ Catalogação Ass. Editorial, MS, Brasil)

Elaborado por Aline Grazielle Benitez – Bibliotecária - CRB-1/3129

L755

1.ed. Literatura e música em trânsito(s) [livro eletrônico] / organizadores
Cinara Antunes Ferreira, Carlos Walter Soares. – 1.ed. – Porto Alegre,
RS : Editora Zouk, 2024.
24 Mb; ePUB.

Vários autores.

Bibliografia.

ISBN 978-65-5778-169-2

1. Canções e músicas. 2. Crítica literária. 3. Literatura – Crítica e
interpretação. I. Ferreira, Cinara Antunes. II. Soares, Carlos Walter.

11-2024/43

CDD 810.95

Índice para catálogo sistemático:

1. Crítica literária 801.95

direitos desta edição reservados à

Editora Zouk

Av. Cristóvão Colombo, 1343 sl. 203

90560-004 – Floresta – Porto Alegre – RS – Brasil

f. 51. 3024.7554

www.editorazouk.com.br

“Noturno”, de Oswald de Andrade, e a canção de Catulo como parte e contraste¹

Carlos Augusto Bonifácio Leite

Nunca abandonei certo poema curto de Oswald de Andrade, que nos acompanhará até o fim deste ensaio e que abre a seção “São Martinho” – um conjunto de quinze poemas cujos temas orbitam majoritariamente a propriedade rural e relações que se estabelecem entre campo e cidade –, de *Pau-Brasil* (1925):

Noturno

Lá fora o luar continua

E o trem divide o Brasil

Como um meridiano (Andrade, 1990, p. 91).

O arranjo sintético do poema é um de seus trunfos, a “poesia-minuto” (Campos, 1990, p. 16), típica do autor e que depois ganharia novo fôlego em poetas como Cacaso e Francisco Alvim. Mas a síntese de “Noturno”, especificamente, traz algumas características formais bastante notáveis, como a metrificação decrescente – oito, sete e seis (talvez cinco, a depender de como se lê “meridiano”) sílabas poéticas –; o eco cambaleante do primeiro verso, porque acentua a cada vez uma das vogais do hiato (*luar / continua*) – lembrando que essas experiências sonoras do primeiro momento do modernismo paulista, devidamente expressas no “Prefácio interessantíssimo”, de Mário de Andrade (1993, p. 68-69), são parte da zona de tensão entre essa poética e a face escrita do beletrismo parnasiano –; a cadência do segundo verso, que pode ser compartimentado em três trechos, agudo, grave e agudo (*E o trem / divide o / Brasil*); o caráter metalinguístico, tanto em termos verbais quanto visuais, desse segundo verso, em que o trem divide o Brasil e o poema; e, por fim, a sequência de nasais emaranhando o verso final (*Como um meridiano*), em que, somada a consoante líquida (“r”), temos somente o “d” como uma interrupção plena dos sons vocálicos.

¹ Agradeço à leitura prévia do grupo de pesquisa Literatura, Canção e Sociedade no Brasil dos Séculos XX e XXI.

Embora essa síntese poética seja visualmente interessante, como letra na folha, chama mais a atenção “a ‘fanopeia’ da teoria *imagista* de Ezra Pound” (Campos, 1990, p. 36), a imagem insólita que o poema cria diante de nossos olhos: o Brasil natural, do espaço externo (*Lá fora*), do luar, cortado pelo trem, que pode ser um trem ou alguns trens, verticalmente, produzindo uma linha, *como um meridiano*, ou recortando o país, numa malha ferroviária. Se pensarmos na seção em que o poema se encontra, lido retrospectivamente, porque é o primeiro poema do conjunto, esse espaço da natureza é mais campo do que mata, e esse campo aparece conectado ao mundo citadino, dos negócios. Essa imagem dimensiona um desenvolvimento por contrastes do país e certa apreciação desse desenvolvimento, a que voltarei adiante. Antes, gostaria de explicitar um dos diálogos que o poema estabelece e que será caro a este artigo, dando-lhe uma espécie de segundo centro ou um outro centro temporário.

É certo que estavam no radar oswaldiano os versos saudosistas do maranhense Catulo da Paixão Cearense, sobre um tema folclórico modificado por João Pernambuco, em “Luar do sertão”:² “Não há, oh, gente, oh, não / Luar como este do sertão”; canção de grande sucesso em 1914. Vale, contudo, apontar que, diferente da síntese econômica de Oswald, Catulo constrói sua canção sob o signo da redundância, isto é, a paixão e o derramamento que a melodia parece sugerir, com suas notas longas e seu grande arco melódico, são redobrados pela letra, que canta, num primeiro nível, a saudade do eu cancional de seu sertão de origem e, num segundo nível, a exuberância e a grandiosidade do Brasil. Com o perdão da observação um tanto vaga aqui, nos dois casos a natureza brasileira está presente, mas os caminhos que ambos tomaram para dar a ver essa natureza são muito diversos.

A relação entre Catulo da Paixão Cearense e Oswald de Andrade, e entre o cancionista e o modernismo, é bastante mais vasta. O letrista é citado por Paulo Prado, escritor que fazia parte da face mais arrojada da elite paulista do começo do século XX, na primeira apresentação de *Pau-Brasil* – segundo o prefaciador, com Casimiro de Abreu, dotados de um “lirismo

2 Com o perdão do cabotinismo, para uma leitura desta canção, ver Leite (2011, p. 50-56). Há certa inconsistência entre o lugar do eu cancional em “Luar do sertão”, que canta a partir do sertão no refrão (“Luar como este do sertão”) e a partir da cidade nas estrofes (“Oh! Que saudades do luar da minha terra”), mas essa ambiguidade não poderá ser explorada aqui.

puro, simples e ingênuo, como um canto de pássaro” (Prado, 1990, p. 57; o texto é de 1924).

A versão de Mário de Andrade sobre Catulo é um pouco mais ambígua. Em sua *Pequena história da música*, cuja primeira edição é de 1942, diz o seguinte:

Catulo Cearense, tipo rastacuera de nordestino carioquizado, gênio, sem eira nem beira, tanto na modinha como especialmente na toada e também no romance, inventou algumas das mais admiráveis criações da poesia cantada popularesca (Andrade, 1977, p. 193).

Importante sublinhar que Mário reconhece o estro do cancionista, mas lhe dirige dois ou três epítetos depreciativos. Para nossos termos, o que mais importa é o desfecho, em que “popularesco” – o que para o poeta significava, sumariamente, feito à moda do popular, com interesses comerciais (*apud* Toni, 2004, p. 55) – resume a produção de Catulo. Em suma, um grande criador da poesia cantada (ou canção), mas assolado pela força do incipiente mercado da música, pela fama e pela popularidade.

Uma síntese derivada da de Mário sobre o trabalho de Catulo, mas um tanto mais dura, pode ser lida no ensaio de Ênio Squeff e José Miguel Wisnik, de 1983, “Getúlio da Paixão Cearense: Villa-Lobos e o Estado Novo”, que será mencionado mais algumas vezes neste capítulo. Vamos a ela:

Catullo: poetastro modinheiro, trovador semiparnasiano que infundia cadências plangentes e nostálgicas (sempre nos motivos da dor e do luar) aos movimentos ritmados da música instrumental (principalmente a de Anacleto de Medeiros), jactando-se de ser o Rei dos Cantores e o introdutor do violão e da modinha no concerto clássico (Squeff; Wisnik, 2001, p. 157-158).

Por fim, o próprio Oswald, em “Um documento”, publicado na “Feira das Quintas” e reunido em seus *Telefonemas*, reconhece Catulo em alta conta; apesar de se equivocar quanto à sua origem, decerto em razão do sobrenome do compositor. O texto é de 7/4/1927:

Pau-Brasil são os primeiros cronistas, os santeiros de Minas e de Bahia, os políticos do Império, o romantismo sobrecasaca da República e em geral todos os violeiros. Pau-Brasil era o pintor Benedito Calixto antes de desaparecer na Europa. Pau-Brasil é o Sr. Catulo,

quando se lembra do Ceará e o meu amigo Menotti quando canta o Brás (Andrade, 1990, p. 51).

Embora não se deva confundir as perspectivas dos autores (persona) e as perspectivas expressas no interior das obras (narrador, eu lírico, eu cancional etc.), com o andar deste ensaio ficará claro que a maneira como Oswald entende Catulo tem parentesco com as sínteses que faz em sua poesia, bem como as contradições da leitura de Mário sobre o letrista podem ser aproximadas à organização tensiva de sua obra-prima e de uma parte de seus poemas.

Em “Getúlio da Paixão Cearense”, já citado, um ambicioso ensaio sobre como a música popular foi e não foi incorporada para a construção de uma música nacional pelo Estado Novo, talvez exista uma resposta a essas tensões. Primeiro, na observação de que o nacionalismo musical modernista estava mais interessado na estilização da cultura popular rural do que na incorporação da cultura popular urbana emergente. Por esse viés, Catulo está mais próximo do projeto modernista do que poderia parecer. Tanto é assim que “Rasga coração”, do compositor maranhense, está presente no *Choros nº 10*, composição que é considerada por Wisnik e Squeff como uma “espécie de condensação de um projeto musical [no caso, de Villa-Lobos] distribuído esparsamente pelas múltiplas obras” (2001, p. 174). Enquanto a música popular urbana contemporânea ao modernismo será manipulada pelo governo de Getúlio por meio de intervenções no Carnaval, outras variações da cultura popular serão “sinfonizadas” pelo maestro modernista.

Em “Noturno”, vale arriscar que Oswald, não programaticamente, estaria realizando um gesto análogo? No poema, o autor cita mas desloca os versos de Catulo. O incomparável luar do sertão continua, mas “lá fora”. “Aqui dentro” pode ser a cidade, prefigurando a verdadeira oposição axial do “Manifesto Antropófago” (1928) e de *Macunaíma* (1928) entre Mato Virgem (selva/sertão) e São Paulo e Rio (cidades), passando ao largo da representação do mundo rural, protagonista no romance de 30.³ Ou pode ser, mais coerente à seção em que o poema se encontra, a sede da fazenda, a cidade pequena no campo, o vilarejo. Com essa diferença, que vai nos ajudar a avançar mais um pouco, o poema assume a perspectiva do urbano ou do prolongamento do urbano no rural, ao passo que a rapsódia de Mário

3 Devo a observação sobre a ausência de mundo rural em *Macunaíma* e sua predominância no romance de 30 ao professor Homero Vizeu Araújo, a quem agradeço.

de Andrade, com não poucas doses de melancolia, sob o signo de saturno, assumiria a perspectiva da impossível coexistência pacífica da mata e do sertão com a cidade e seu desenvolvimento.

A modulação oswaldiana a Catulo também acontece de outro modo, mais sutil, ao partir da toada para o *noturno*. O gênero musical erudito remonta ao século XVIII e refere-se a trabalhos que eram performados ao sereno, em geral tarde da noite (por volta das 23h) – Mozart usaria o termo “Serenata notturna”, por exemplo. A toada, mais antiga, do século XVII, de origem hispânica, refere-se a uma canção curta, secular ou sacra, em geral entoada por uma só pessoa, acompanhada ou não de um instrumento.⁴ Daqui recolho mais um indício para a hipótese aventada em seguida: a filiação da forma “noturno” é erudita, orquestral e refere-se a uma saudação sofisticada à natureza, enquanto a “toada” de Catulo é popular, solo e performa, comumente, as dores particulares, subjetivas, incluindo as saudades, como é o caso desses versos do compositor maranhense.

Se até aqui me faço entender, as hipóteses são as seguintes: na epigramática forma de “Noturno” há uma leitura de Brasil. Por mais que seu autor expresse que “Pau-Brasil é Sr. Catulo”, percebemos que a referência ao cancionista é modulada pelo poeta, tal como depois seria modulada musicalmente por Villa-Lobos. Sai de cena a subjetividade lamuriosa da canção – em que Mário de Andrade, por sinal, vê um quê de artificiosa – e entra um tipo enxuto de objetividade, cujo *locus* é o mato ou a mata, mas em que já acusamos aqui traços de alta cultura que indicariam um lugar mais específico. O pressuposto é que a objetividade do poema, sua possibilidade de épico, seria uma subjetividade ou uma posição de classe objetivada, tal como observa Adorno em relação ao romance burguês, em “Posição do narrador no romance contemporâneo” (Adorno, 2003).

Iremos agora nos despedir em parte do compositor, e, avançando mais um pouco em nossa análise do poema, o ensaio de Roberto Schwarz, “A carroça, o bonde e o poeta modernista”, decerto contribui muito para a leitura de “Noturno”, se o entendermos como uma súmula possível da poética oswaldiana. O argumento schwarziano é bastante conhecido de todos, mas convém retomar, sobretudo porque as leituras desse texto em geral apagam as ambivalências que o crítico observa na poesia oswaldiana e que serão de grande valia aqui.

4 Ambas as definições extraídas do dicionário *Oxford Music Online*, consultadas em 14 de maio de 2021.

Schwarz (1987, p. 12) identifica um procedimento da poética oswaldiana, que, voltada para os objetos, ou dando tratamento objetual aos fenômenos, absorve o procedimento industrial, concebendo “um caminho moderno para a generalização da cultura exigente” – em contraste com a poética parnasiana –, e filtrando o excesso de subjetividade, característica da renitente, no Brasil, estética romântica, em certa medida, digo eu, relacionada à condição de nação que se faz independente sem se desfazer de estruturas caras ao mundo pré-burguês, mormente a escravidão e a monarquia. Em síntese bastante conhecida, Schwarz comenta:

A sua matéria-prima [a do poema] 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 (1987, p. 12, grifo do autor).

(Decerto não escapam ao crítico as formulações benjaminianas de “alegoria”, gesto que, na aproximação de objetos, responde à transitoriedade, se instalando onde “o efêmero e o eterno coexistem mais intimamente” (Benjamin, 1984, p. 245-246), cujo fundamento em Oswald seria “realista”, em oposição a “símbolo”, cuja operação romântica teria estabelecido uma relação entre “manifestação e essência” (Benjamin, 1984, p. 182). Contudo, mais adiante no ensaio, Schwarz identifica na produção oswaldiana o “estatu de emblema pátrio não oficial”, o que mais se aproxima da totalização um tanto pétreo do símbolo do que do rearranjo próprio da alegoria, que precisa continuamente medir os elementos que relaciona para proporcionar novas versões interpretativas de sua matéria. Na leitura de Schwarz, “Pobre alimária” seria símbolo ou alegoria do país? E “Noturno”?⁵

A combinação, de Brasil-Colônia e Brasil burguês, ainda recuperando o argumento de Schwarz, assumiria um peculiar “ufanismo crítico” (1987, p. 13), crítico porque aponta para uma combinação de avanço e atraso patente na sociedade – expondo diretamente, em vez de esconder, o descompasso histórico que nos estruturaria –, e ufanista porque comporta certo otimismo, euforia ou mesmo uma prefiguração da humanidade pós-burguesa, “desrecalcada e fraterna”, como se esse disparate pudesse

5 Tomando como referência a versão gravada por Eduardo das Neves, não há menção direta ao Brasil em “Luar do sertão”. Não somente por isso, mas creio que a relação da canção com o país não seja nem de símbolo, nem de alegoria, mas de alusão, entrevista na relação entre a origem da voz na cidade e a matéria sertaneja sendo evocada.

conviver e avançar rumo a um país futuroso. O crítico identifica, mas não sublinha, a raiz da ambivalência da poesia oswaldiana, que no limite é também uma arapuca para a modernidade brasileira: com o “expurgo do acessório” (Schwarz, 1987, p. 18), combatem-se a cultura do diploma na parede, a cordialidade e a retórica dos jurisperitos, mas concomitantemente importam-se, pela estética, os valores da otimização, da eficiência, da versatilidade; todas qualidades importantes no império da mercadoria, que nos ocuparia cada vez mais ao longo do século XX.

Com alguma licença, é o que podemos concluir da seguinte passagem:

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 (Schwarz, 1987, p. 20).

Ao que complementa na página subsequente, “a suspensão do antagonismo e sua transformação em contraste pitoresco, onde nenhum dos termos é negativo, vem de par com a sua designação para símbolo do Brasil”. Note-se bem: símbolo, não alegoria.

(Na paralela, ao subsumir o luar do verso de Catulo, e, por derivação, a cultura popular/popularesca que ele representa, Oswald com efeito dá um passo à frente em relação a uma parte dos atrasos nacionais, da exclusão dos elementos populares, em específico. Seu procedimento, em “Noturno”, é de síntese, uma síntese modernizante, que troca o patamar do debate. Mário de Andrade, por sua vez, faz a crítica ao que teria de “falso popular” em Catulo e procura um caminho à frente que talvez não precise encapsular em símbolo a nova forma.)

Seguindo o argumento, Schwarz menciona a dissertação de mestrado de Carlos Berriel, *Dimensões de Macunaíma: filosofia, gênero e época*, que aponta para certa homologia entre a estética de Mário de Andrade e a experiência acumulada da elite paulista no que tange à autonomia de seu comportamento em relação à elite global, a combinação de voracidade cosmopolita e conservadorismo doméstico, a compreensão da vocação agrícola brasileira como algo da ordem do moderno e a distância em relação ao conservadorismo “defensivo e xucro” do restante do país (Berriel, 1987, p. 22); ou seja, no que provoço, uma elite progressivamente conservadora, cujo progresso se revela na comparação com os modelos de outras elites,

mas cujo conservadorismo passa por estabelecer suas práticas e pela ampliação de sua zona de ação contra um poder outro, em ocaso.

Gostaria ainda de me valer um pouco mais da leitura de Berriel, mas movê-la do Mário de *Macunaíma* para o Oswald de *Pau-Brasil*. A reconstituição da elite paulista feita pelo pesquisador (Berriel, 1987, p. 28-33), especialmente no que concerne à localização dos Prado (lembre-se de que Paulo Prado é autor do entusiasmado prefácio do livro de poemas) como uma elite interessada em dominar outras etapas da produção do café que não somente o plantio, de perfil agrário mas modernizante, e nacionalista, ajuda a iluminar, por contraste, a perspectiva que rege o poema, em oposição à perspectiva que rege *Macunaíma*.

Mário, “o único escritor da primeira geração modernista que não passou pela Faculdade de Direito do Largo de São Francisco” (Miceli, 2012, p. 106), parece não erigir por princípio de sua rapsódia a adoção integral do ângulo daquela nova elite emergente paulista, até por isso reclama, para voltar a Benjamin, da adoção de uma leitura simbólica de nacional *versus* estrangeiro no embate entre *Macunaíma* e *Piaimã*, por exemplo, em carta a Manuel Bandeira. Por hipótese, a ser desenvolvida noutro momento, o autor lutava para construir em *Macunaíma* uma alegoria da difícil condição de um país cuja modernização lhe retirava o que lhe fosse característico, ao mesmo tempo que, por razões civilizadas e pela impossibilidade de se evitar o progresso, sobretudo na periferia, não haveria como saudar o Brasil novecentista.

A saída de o herói virar estrela após a perda da muiraquitã, pedra que numa das leituras pode simbolizar “a ligação eterna, espiritualizada, entre o povo brasileiro e a natureza tropical” (Berriel, 1987, p. 21), figura, portanto, carregada de inevitável perda de um futuro, que não mais será, e sem orgulho de um passado, que foi o que foi, a despeito da sobejante e cintilante cultura brasileira reunida pelo autor na construção do livro como materialidades alegóricas. O processamento modernizante da cultura popular não parece uma alternativa tão disponível para Mário quanto era para Oswald, o que se revelaria na diferença com que ambos tratam a obra de Catulo. Para ilustrarmos essa diferença, eis como *Macunaíma* aparece tocando sua violinha na obra homônima:

Acordava esperto no outro dia e erguido na proa da igarité com o argolão da gaiola enfiado no braço esquerdo, repinicava na violinha botando a boca no mundo cantando saudades da querência, assim:

“Antianti é tapejara,
– Pirá-uauau,
Ariramba é cozinheira,
– Pirá-uauau,
Taperá, onde a tapera
Da beira do Uraricoera?
– Pirá-uauau...” (Andrade, 2017, p. 183)

Forçando um pouco a nota, convido a leitora ou o leitor a conferir em *Choros nº 10* de Villa-Lobos se a síntese de “enorme repertório de significantes musicais diversos da música indígena (constantemente recorrente), africana (mais rara e circunstancial), popular rural, urbana e suburbana (aglomerados em constantes recombinações)” (Squeff; Wisnik, 2011, p.166), a qual não se assemelha à síntese que Mário de Andrade procurou dar às cantigas de violão ou viola em sua obra, isso se não considerarmos todo o *Macunaíma* como uma estrutura sinfônica, afinal, seu narrador ponteou na violinha e, em toque rasgado, botou a boca no mundo cantando na fala impura as frases e os casos do herói de nossa gente.

Em minha um tanto apressada tese de doutorado, procurei ler Mário de Andrade e Oswald de Andrade à luz da maneira como mediavam na forma estética uma experiência histórica paulista daqueles anos e como elaboravam uma perspectiva distinta sobre o progresso em suas poesias iniciais (Leite, 2013). Àquela altura, a conclusão foi de que Oswald havia obtido uma forma mais sintética por meio de uma postulação de vanguarda mais definida, tal como se de um ponto futuro enxergasse, pelos poemas, sua prefiguração no presente, ou no passado, se pensarmos nesse movimento que ambos realizam ao Brasil do campo, do sertão e da selva. Mário, por sua vez, pagava o preço de estar ancorado ao presente e às suas tensões, e só com a sequência dos livros equacionaria sua síntese, num notável arrefecimento desse vetor para o futuro; um preço, cabe dizer, que torna mais tensiva a obra deste do que daquele.

Por outro caminho, poderíamos nos aproximar da seguinte leitura de Berriel,

Quando Mário de Andrade vacila entre os gêneros, na dança entre romance e “romance”, na verdade, agita-se no fundo a questão da aceitação de um “capitalismo verdadeiro” para o Brasil, entendido como tal uma sociedade antagonizada essencialmente entre burgueses e proletários, com uma intensa divisão do trabalho, regida

contratualmente em detrimento dos direitos do costume e da tradição, societária em vez de comunitária, tendente ao urbano em detrimento do rural, e acima de tudo industrializada (1987, p.14-15).

para defender que a vacilação de Mário de Andrade em *Macunaíma* é tomada de partido de Oswald de Andrade em “Noturno”, e essa questão pode se revelar na diferença com que tratam a figura de Catulo e sua obra.

A leitura de Brasil que há nos três versos – relembro: *Lá fora o luar continua / E o trem divide o Brasil / Como um meridiano* –, um símbolo, um caráter (em contraposição ao herói sem nenhum caráter), um diagnóstico ou prognóstico do “capitalismo verdadeiro” para essas terras, um capitalismo de descompasso, que é resultado concreto de nosso lugar na orquestra das nações – um Brasil burguês mais ou menos a reboque da aceleração dos centros do capital e um Brasil “colonial” cujos avanços dependem da posição das elites locais em relação à nossa população, espoliando mais ou espoliando menos conforme as necessidades e a leitura de conjuntura dessas elites (aqui me valho, em termos, dos argumentos de Oliveira (2013); esse comportamento à la bolsa de valores de uma elite que toma por ativo as vidas do restante da população tem um quê do que seria o comum nas sociedades “pós-burguesas”.

Tão interessante quanto o procedimento ou a síntese oswaldiana em “Noturno”, que creio ser um dos princípios de sua poética nos anos 1920, é a maneira como essa interpretação é apresentada, assim como as particularidades formais que reforçam essa perspectiva nesse poema. Aqui volto à análise mais formal dos primeiros parágrafos deste capítulo.

É notável e evidente que o quadro é apresentado pelo eu do poema sem qualquer exasperação, como uma narração em terceira pessoa, descritiva, de como as coisas são. *Lá fora o luar continua e o céu divide o Brasil como um meridiano* poderia ser sua assertiva. Mais do que essa aparente isenção, com efeito, há uma perspectiva de classe ideologicamente objetivada – avançando um pouco, homóloga à perspectiva de certa fração da elite paulista daqueles anos – e salta aos olhos a total ausência de sinais de pontuação, que, com o auxílio de um ensaio não tão retomado de Adorno, proporciona ângulos ainda mais profícuos para a leitura que estamos ensajando.

Os “sinais de pontuação”, tomados como “sinais de elocução” (Adorno, 2013, p. 142) pelo filósofo, isto é, como operadores da linguagem do autor para o leitor, próximos à música no que tange à elaboração da atmosfera

em que a linguagem verbal se desenvolve, sua ausência ou, de fato, sua ocultação (Adorno, 2013, p. 142) – porque estariam ali suprimidos, talvez, uma vírgula depois de “continua” e um ponto-final – reforçam a visada sem ênfase, impessoal, que pelos avessos absolutiza os nomes e confere ao fenômeno uma espécie de condição *sub specie aeternitatis*, que dificilmente pode ser lida sem as notas eufóricas percebidas por Roberto Schwarz – os verbos no presente do indicativo, “continua” e “divide”, contribuem para essa noção de presente eternizado.

Adorno avança mais, observando o quanto os sinais de pontuação são reveladores da maneira como o poema se comporta diante do mundo e de como a voz do autor se esgueira por entre os versos:

Diante dos sinais de pontuação, o escritor encontra-se em permanente perigo; se fosse possível, quando se escrever, ter o controle sobre si mesmo, seria perceptível a impossibilidade de usar corretamente qualquer sinal de pontuação, e se desistiria de escrever. Pois as exigências das regras de pontuação são incompatíveis com as necessidades subjetivas de lógica e expressão: nos sinais de pontuação, a promissória que o escritor tomou da linguagem é cobrada em protesto (Adorno, 2013, p. 148).

Vertido à leitura de “Noturno”, permite dizer que se a ideologia bacharelesca sai pela porta, entra pela janela um dos braços da ideologia moderna, ou até pós-burguesa, como alerta Schwarz, ou pós-moderna, que a tudo comporta, no limite, pela redução dos fenômenos a seus valores de troca, ou à imagem desses valores. É revolucionário estética e politicamente, mas a revolução que promove é da perspectiva de uma elite contra a da outra, e não do que seja “o povo” contra a elite. De volta a Berriel, com relações, portanto, à perspectiva da elite cafeicultora paulista, principal financiadora do modernismo.

Mesmo os termos associados à modernidade, a saber, “trem” e “meridiano”, não são exatamente modernos. O trem, ou melhor, a locomotiva, é uma invenção do começo do século XIX e, como lembra Hobsbawm, transforma mais pela “extraordinária extensão da construção das linhas de estradas de ferro” do que pela velocidade do transporte (1979, p. 69). Os debates sobre o estabelecimento de meridianos, por sua vez, remontam a milhares de anos atrás, embora a necessidade de estabelecimento de marcos comuns e uma hora comum a todas as nações, como era de se esperar, está relacionada à intensificação das navegações e do comércio, chegando ao consenso

que temos hoje somente em 1871, após extensos debates políticos (Seeman, 2013). De todo modo, é curioso perceber que tanto trens quanto meridianos apontam para o desejo de um “mundo unificado” (título de um dos capítulos do livro de Hobsbawm há pouco referido). Ou seja, “Noturno” não carrega a estranheza palpável das últimas novidades, como em alguns poemas de *Pauliceia desvairada* ou de *Alguma poesia*, e mesmo nos poemas da seção “Postes da Light”, de *Pau-Brasil*, mas traz novidades já integradas, incorporando o mundo natural.

Se a leitura feita por Roberto Schwarz de “Pobre alimária” aponta como uma série de violências implícitas estrutura e dá tutano à experiência moderna paulista, eu gostaria de apontar para uma segunda forma de violência, ainda mais invisível, sem as cambalhotas anedóticas do bufão e sem o humor amargo do arlequim. Trata-se da violência de “Noturno”, silenciosa, imparável, espalhando a malha ferroviária e compartilhando o Brasil do poema. Violência que sequer está na descrição imantada das coisas, mas na perspectiva que toma partido do futuro, transformando a subjetividade em “objeto entre os demais objetos”. Uma violência que nem sequer diz “chega de saudade”, porque seu avanço é menos subjetivo.

Aqui o limite é tênue e se poderia dizer: mas Oswald, objetivamente, está plasmando a perspectiva progressista em poesia, não necessariamente aderindo a essa perspectiva. É isso mesmo, e as formulações aqui têm por pressuposto a objetividade da foma estética, estando portanto interessadas na perspectiva impressa no poema e não na perspectiva do poeta. Seguindo as leituras de Berriel e Schwarz e pensando na mudança na estética na literatura de Oswald nos anos 1930, voto, ao menos, numa leitura ambivalente dessas formas, senão na elaboração da face intrinsecamente autoritária da modernidade que se mostrará em formas estéticas, políticas e sociais no século vinte brasileiro adentro. E é essa violência, tão explícita hoje porque exacerbada, que é meu pio de coruja particular quando sempre consigo puxar pela memória esse poema. Ou seja, às vezes penso que também é essa “brutalidade soft” que torna o poema tão memorável.

Antes do fim, vale sublinhar que não é incomum que a crítica trate a poesia inicial de Oswald, o primeiro romance, seus manifestos etc., como tão somente revolucionários; o que este ensaio não discorda de todo, desde que não se pense numa revolução popular ou para o popular, que aqui ganhou uma de suas faces na figura de Catulo. Em que se pesem a agudeza de leitura e a notável erudição, “Uma poética da radicalidade”, de Haroldo de Campos, faz esse desserviço, assumindo quase a condição de uma

propaganda da crítica literária a favor de Oswald. Em escala menor e de outro modo, também estranha que Schwarz coloque à porta do sobrado oswaldiano dois leões, Lenin e Brecht, mesmo fazendo a ressalva:

Sem desconhecer a diferença política e estética entre esses 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 (Schwarz, 1987, p. 12).

Crise geral da ordem burguesa no Brasil do começo dos anos 1920? Em São Paulo? Perspectivas radicalmente democráticas e antitradicionalistas? Progresso industrial?

Caberia recuperar mais minuciosamente o contexto da sociedade paulista do começo do século XX a ver se essa comparação se sustenta. E então reler o ensaio de Schwarz observando as vezes em que o crítico aponta a construção ambivalentemente autoritária da poética oswaldiana, sua tendência ao símbolo, sua objetivação, sua velocidade, sua eficiência, sua dança ágil e violenta emulando certo à vontade em relação ao modo de ser das mercadorias no mundo.

Referências

ADORNO, Theodor W. *Notas de Literatura I*. Org. da edição alemã: Rolf Tiederman; tradução e apresentação: Jorge de Almeida. São Paulo: Livraria Duas Cidades; Editora 34, 2003.

ANDRADE, Mário de. *Poesias completas*. Edição crítica de Dielia Zanotto Manfio. Belo Horizonte: Villa Rica, 1993.

ANDRADE, Mário de. *Pequena história da música*. 8. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1977.

ANDRADE, Oswald de. *Pau-Brasil*. 2. ed. São Paulo: Globo; Secretaria de Estado da Cultura, 1990.

ANDRADE, Oswald de. *Obras completas, volume X: Telefonema*. 2. ed. Introdução e estabelecimento de texto de Vera Chlamers. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.

BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. Tradução, apresentação e notas de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

BERRIEL, Carlos Eduardo Ornelas. *Dimensões de Macunaíma: filosofia, gênero e época*. Dissertação de Mestrado – Campinas, Unicamp, 1987.

CAMPOS, Haroldo de. Uma poética da radicalidade. In: ANDRADE, Oswald de. *Pau-Brasil*. 2. ed. São Paulo: Globo; Secretaria de Estado da Cultura, 1990.

HOBBSAWM, Eric. J. *A era do capital*. Trad. de Luciano Costa Neto. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz & Terra, 1979.

LEITE, Carlos Augusto Bonifácio Leite. *Que horas eram para Mário e Osvaldo?* Tese de doutorado – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2013.

LEITE, Carlos Augusto Bonifácio Leite. *Catulo, Donga, Sinhô e Noel: a formação da canção popular urbana brasileira*. Dissertação de mestrado – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2011.

MICELI, Sergio. *Vanguardas em retrocesso: ensaios de história social e intelectual do modernismo latino-americano*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

OLIVEIRA, Francisco de. *Crítica à razão dualista: o ornitorrinco*. São Paulo: Boitempo, 2013.

PRADO, Paulo. Poesia Pau Brasil. In: ANDRADE, Oswald de. *Pau-Brasil*. 2. ed. São Paulo: Globo; Secretaria de Estado da Cultura, 1990.

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

SEEMAN, Jörn. *Linhas imaginárias na cartografia: a invenção do primeiro meridiano*. *Geograficidade*, v. 3. Primavera, 2013.

SQUEFF, E.; WISNIK, J. M. Getúlio da Paixão Cearense: Villa-Lobos e o Estado Novo. In: SQUEFF, E.; WISNIK, J. M. *O nacional e o popular na cultura brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 2001. p. 129-191.

TONI, Flávia Camargo (org.). *A música popular brasileira na vitrola de Mário de Andrade*. São Paulo: Editora Senac, 2004.