

# Do pau-brasil ao real maravilhoso: garantindo a fala à margem

*Andre Luiz Gonçalves Trouche*

## *Resumo*

*Observação comparativa entre o sistema literário brasileiro e o hispano-americano, enfocando o momento de constituição das propostas formuladas pelas vanguardas do início do século XX, buscando levantar aspectos e atitudes comuns que estão na gênese de algumas das mais conseqüentes concepções poéticas que informaram grande parte da produção literária latino-americana, no século XX*

*Palavras-chave: Literatura latino-americana; vanguarda; propostas poéticas.*

Há alguns anos, Flora Süssekind (1990) surpreendia a cena literária brasileira com a publicação de um magnífico ensaio – *O Brasil não é longe daqui* –, fruto de pesquisa rigorosa, que levantou o processo de constituição do narrador na ficção brasileira, buscando determiná-lo o seu começo histórico, sua origem, nas décadas de 1930 e 1940 do século XIX.

Cartógrafo, paisagista, historiador, cronista de costumes, as interfaces mais comumente assumidas pelo narrador da prosa de ficção brasileira, no período do seu surgimento, terminaram, segundo a autora, por compor a fisionomia de uma narrador-viajante, “[...] um narrador de ficção ao pé de relatos de viagens várias e expedições científicas pelo país [...]” (SÜSSEKIND, 1990, p. 278-279).

Viagens, expedições, descobertas estão, pois, na base do eixo de tensão do processo narrativo brasileiro.

A reflexão de Flora Süssekind (1990) nos sugere não uma outra grande viagem como a sua, mas um simples *sight-seeing*, buscando percorrer fronteiras entre o sistema literário brasileiro e o hispano-americano e enfocando outro momento fundamental para as letras latinas no continente americano: o da constituição das propostas formuladas pelas vanguardas do início do século XX e que “armaram o olhar” (para ainda usar expressão de Flora Süssekind) de todo o projeto criador latino-americano durante largo período na contemporaneidade.

Mais especificamente, nossas atenções voltar-se-ão para o confronto entre dois episódios: o primeiro ocorreu em 1924, quando, a pretexto de ciceronear o poeta vanguardista de expressão francesa, Blaise Cendrars, alguns dos intelectuais que formavam o núcleo central do modernismo brasileiro em São Paulo, organizaram uma viagem ao Rio de Janeiro para assistir ao carnaval e uma excursão pelo interior de Minas Gerais e suas cidades históricas, muitos deles tomando, então, os primeiros contatos com o legado do barroco colonial.

Estas viagens, além de indicar o viés de tradição, cuja presença e importância na formulação da poética modernista é advogada por Silviano Santiago (1989), desempenham também um papel decisivo na configuração definitiva de uma das mais importantes poéticas do modernismo brasileiro – a poética pau-brasil.

O segundo episódio data do início da década de 1940, quando também em viagem de exploração, conhecimento e busca de origens, Alejo Carpentier – acompanhando a companhia teatral de Louis Jovet –, visita as ruínas do Palais de Sans-Souci e a cidadela de La Ferrière, construídos pelo primeiro rei negro haitiano – o delirante ex-cozinheiro Henri Christoffe, que organiza uma corte parisiense em plena ilha caribenha. Sob o forte impacto causado por esta viagem, Carpentier (1987) formula o conceito de “real maravilhoso americano”, que, publicado como prólogo ao romance *El reino de este mundo*, transforma-se em verdadeiro manifesto/programa da narrativa contemporânea hispano-americana, e cujos ecos, tão frequentes na obra de tantos narradores, inspiraram o crítico Emir Rodríguez Monegal a

afirmar que “[...] até certo ponto o prólogo converteu-se em prólogo ao novo romance hispano-americano [...]” (RODRÍGUEZ MONEGAL, 1980, p. 142).

Aproximar e comparar elementos com o mero objetivo de busca de semelhanças, fontes e influências é tarefa de todo redutora e estéril. Desde os já longínquos tempos de Chapel Hill, a atividade comparatista superou em definitivo a antiga concepção que a restringia ao estudo das relações binárias entre literaturas nacionais e lançou-se à aventura de confrontar para evocar, avaliar, generalizar, analisar, interpretar, criticar, enfim. Além disso, estabeleceu o princípio da indivisibilidade entre os estudos literários e assimilou em suas produções a dialética unidade/diversidade de onde emerge todo o processo literário.

É, pois, a partir de uma postura supranacional, como a defende Cláudio Guillén (1985), que buscaremos aproximar e estudar as viagens de brasileiros e cubanos com o objetivo de levantar aspectos e atitudes comuns (e por que não divergentes também?) que estão na gênese mesma de algumas das mais conseqüentes concepções poéticas que informaram grande parte da produção literária latino-americana no século XX. Deixamos claro, porém, que nosso olhar (latino-americano) se arma desde a margem, nela integrando-se e com ela comprometendo-se.

Confrontar dois momentos específicos como estes a que nos propomos, requer um cuidado especial quanto à questão da objetividade, pois não trabalharemos com comparações pontuais de obras e autores, como os estudos que buscam, por exemplo, aproximar Borges e Guimarães Rosa, *Quarup* a *Los pasos perdidos*, Cortázar a Clarice Lispector e tantos outros. Aqui, focalizaremos diretamente o momento em que se constrói um programa para o discurso literário contemporâneo e como, tanto no caso da América Portuguesa, como no da Espanhola, esta construção se funda numa mesma atitude comum. Esta atitude tem (ou mantém, se pensarmos no ensaio de Flora) na viagem, na exploração e na busca de conhecimento um mesmo eixo de tensão.

Bem, vamos aos episódios.

Em 1924, chega ao Brasil, a convite de Paulo Prado e por sugestão de Oswald de Andrade, o poeta de vanguarda franco-suíço Blaise Cendrars. Como bem o comenta Aracy Amaral (1970), em *Blaise Cendrars no Brasil e os modernistas*, “Cendrars, desembarcando em São Paulo é como a chegada de um símbolo vivo para os escritores e poetas [...]” (AMARAL, 1970, p. 16). Longe, porém, de uma atitude arrogante e professoral, Cendrars se pauta pelo diálogo, pela troca mútua e, principalmente, demonstra um grande interesse em conhecer a realidade local.

Já em fevereiro, mês de sua chegada, o grupo de modernistas que se articulava em torno de Oswald, Mário de Andrade, Paulo Prado, Tarsila do Amaral etc. resolveu trazê-lo ao Rio de Janeiro para conhecer o carnaval.

O importante a destacar é que, no contato com a realidade do Rio de Janeiro, a postura dos modernistas paulistas era equivalente à do europeu Blaise Cendrars, no sentido do choque e do prazer com as novas descobertas. Começava, então – *in loco* – no carnaval de rua, na subida às favelas, no contato com artistas populares, como o compositor Donga (autor do primeiro samba gravado no Brasil), uma verdadeira redescoberta do Brasil.

Assim como os primeiros viajantes do século XVII e XVIII, Oswald, Mário e Tarsila faziam anotações, tomavam registros e guardavam imagens que, pelo seu poderoso poder de impacto, não só desempenharam papel fundamental na construção de suas concepções poéticas, como também, posteriormente, ocuparam lugar de destaque em sua produção artística.

Do ponto de vista da criação de obras, esta primeira viagem ao Rio de Janeiro é fonte geradora privilegiada: telas como “Morro da Favela” e “Carnaval em Madureira” indicam a cristalização de uma nova fase na produção de Tarsila, que, desde o ano anterior (1923), ainda em Paris, vinha sinalizando mudanças no sentido da incorporação de temas e personagens da cena brasileira, da qual “A Negra” – também de 1923 – é um exemplo contundente.

Também Mário de Andrade (1972), que a partir de então sempre retornará para o carnaval – e é, sem dúvida, um dos primeiros a perceber seu potencial cultural –, publica em 1924 o *Clã do Jabuti* (1972), onde desponta o poema “Carnaval Carioca” (ANDRADE, M., 1972, p. 96) de significado especial na concretização da atitude de mergulho nas várias interfaces da vida brasileira. A visita ao Rio e o Carnaval também estão presentes no *Pau-Brasil* – primeiro livro de poemas de Oswald de Andrade (1971), contemplando o procedimento de “registro dos fatos” tão característica da “poética pau-brasil”.

Para a perspectiva deste trabalho, entretanto, ainda mais importante que as obras produzidas a partir desta viagem é o papel que esta representou na elaboração do “Manifesto da poesia pau-brasil” (ANDRADE, O., 1959), publicado entre a viagem ao Rio e a viagem às cidades históricas.

Sem dúvida, as idéias e propostas que integram o Manifesto já se vinham sedimentando há algum tempo – principalmente durante a longa estada em Paris em 1923 – e seria de uma ingenuidade absoluta imaginar que entre a viagem ao Rio e a elaboração do manifesto haja uma relação de causalidade direta e mecânica.

Embora as referências ao Rio de Janeiro e ao carnaval estejam presentes desde o primeiro fragmento do Manifesto, o que nos parece realmente revelador muito mais do que a presença física dos barracos, das favelas e dos blocos carnavalescos, é a significação de que estes elementos se revestem, enquanto “fatos estéticos”, enquanto potencialidade poética, enquanto possibilidade de poesia.

“A poesia existe nos fatos/Os casebres de açafão e de ocre nos verdes da favela [...] são fatos estéticos/O carnaval é o acontecimento religioso da raça/Wagner submerge ante os cordões de Botafogo”

(ANDRADE, O., 1959, p. 45). A poesia, então, existe é nos fatos (neste universo), nesta realidade "bárbara e nossa" (ANDRADE, O., 1959, p. 43). Produzi-la implica *registrar* esta realidade, conhecê-la, buscá-la "com uma visão que bata nas turbinas elétricas, nas usinas produtoras [...] sem perder de vista o Museu Nacional" (ANDRADE, O., 1959, p. 46).

Pouco mais de um mês depois, por ocasião da Semana Santa, reúne-se outra vez a *troupe* modernista em torno de Blaise Cendrars e lançam-se a uma outra excursão, uma viagem exploratória de conhecimento, em direção às cidades históricas de Minas Gerais.

A leitura dos textos que documentam e analisam esta viagem – *O homem da galeria* (THIOLLIER, 1950) e o artigo "Blaise Cendrars no Brasil" de René Thiollier, o depoimento de Gofredo Silva Teles prestado a Aracy Amaral (1970, p. 228), o artigo "Blaise Cendrars no Brasil em 24", de Brito Broca (1952) e o livro *Blaise Cendrars no Brasil e os modernistas*, de Aracy Amaral (1970) – indicam de maneira categórica que, ainda mais que a visita ao Rio, esta viagem pelo barroco mineiro colonial tem uma importância decisiva na cristalização das propostas poéticas anunciadas e sistematizadas no manifesto pau-brasil. E mais. Indicam que, embora afastemos também qualquer possibilidade de causalidade direta, o contato com o passado colonial, além de revelar uma atitude clara de busca de origens, indicia uma proposta de assimilação do elemento nacional tradicional ao universo da vanguarda.

Com sua prancheta de desenho, onde recolhe todo o registro visual do Brasil Colônia, Tarsila sugere um paralelo evidente com os artistas da Missão Francesa do século XIX, ou com outros viajantes desenhistas ainda anteriores, que buscavam "fixar a paisagem nacional" – para voltar ainda uma vez ao texto de Flora Süssekind (1990). Porém, mais do que o registro da paisagem, a viagem impulsiona um "retorno à tradição e à simplicidade" nas palavras da própria Tarsila: "[...] Encontrei em Minas as cores que adorava em criança. Ensinaram-me depois que eram feias e caipiras [...]" (AMARAL, 1970, p. 61).

Neste depoimento de anos depois, Tarsila deixa claro que, já naquela época, todo o grupo tinha absoluta clareza quanto ao significado daquela viagem: "Iamos num grupo à descoberta do Brasil" (AMARAL, 1970, p. 61).

Mais uma vez, porém, é na obra de Oswald de Andrade que nossa atenção deve-se deter. Se no Manifesto publicado em março, estava já sistematizada boa parte do programa da poética pau-brasil, é com a publicação de seu primeiro livro de poemas, em 1925, que se pode avaliar a contundência de que se reveste a proposta de resgatar a história e a identidade brasileiras, além de produzir a partir desta atitude um produto de exportação – uma primeira "poesia de exportação" –, como o fora o pau-brasil vegetal nos primeiros anos da colonização.

A importância da viagem na constituição desta proposta pode ser percebida em algumas passagens significativas de *Pau-brasil*, principalmente na seção Roteiro de Minas, notadamente fruto de observação e registro da paisagem e do contexto mineiros.

É, porém, já na própria dedicatória estampada na 1ª edição da obra, onde se constata, com toda segurança, a consciência e a clareza que o próprio Oswald, assim como Tarsila, tinha quanto ao papel inseminador desempenhado pela viagem através da "paisagem da Minas barroca". Também fica clara a importância que o contato direto "com as raízes da nacionalidade", de que fala Brito Broca (1952, p. 4), exerceu no momento mesmo do surgimento da poética Pau-Brasil: "A Blaise Cendrars, por ocasião da descoberta do Brasil" (ANDRADE, O., 1971, p. 72).

Ora, desde 1923, Oswald e Blaise Cendrars travam uma interlocução extremamente produtiva, quer em nível da discussão de concepções estéticas, quer no nível concreto da produção poética de ambos. E é a este interlocutor privilegiado a quem Oswald se dirige, na época da publicação do *Pau-brasil*, classificando a fase em que escrevera e lançara o seu livro – o momento da viagem –, de momento da descoberta do Brasil.

Não cabe aqui reproduzir uma análise da poética do Pau-brasil. Este assunto já está devidamente estudado pela crítica em obras bastante acessíveis. Em nossa proposta, importava exatamente lançar os olhos sobre o processo de constituição da proposta modernista – ou de uma das propostas modernistas, sem dúvida uma das mais importantes – enfocando as viagens e a atitude de busca de identidade como um dos eixos fundamentais em que se articula seu desenvolvimento, para então confrontá-las com o momento da constituição de uma das propostas poéticas da narrativa contemporânea na América Hispânica, com o objetivo de apontar-lhes semelhanças e diferenças.

Como já havíamos afirmado, Alejo Carpentier (1987), ao lançar o seu segundo romance – *El reino de este mundo*, busca resgatar a história da colonização do Haiti a partir de um ponto de vista – o do escravo Ti Noel – em que se mesclam indistintamente mitos, crenças e fatos da história oficial. Como prólogo à narrativa, publica uma reflexão sobre as especificidades do campo intelectual e do projeto criador hispano-americano, intitulada "De lo real maravilloso americano" (CARPENTIER, 1987, p. 16), que sistematiza um corpo de idéias programáticas para a narrativa na América, configurando-se como um verdadeiro manifesto.

Assim como em relação ao projeto modernista brasileiro, não pretendemos reproduzir uma análise da poética do real maravilhoso. Também esta já está amplamente estudada em bibliografia de fácil acesso, até mesmo aqui no Brasil.

O que nos interessa examinar em relação à proposta de Carpentier é o contexto específico em que se processa a constituição desta poética. E é o próprio Carpentier (1987, p. 51) quem nos informa claramente:

[...] A fines del año 1943 tuve la suerte de poder visitar el reino de Henri Christophe – las ruinas tan poéticas de Sans Souci [...] de Ciudadela de la Ferrière y de conocer la todavía normanda Ciudad del Cabo [...]. Después de sentir el nada mentido sortilegio de las tierras de Haití, de haber hallado advertencias mágicas en los caminos de la meseta central y de haber oído los tambores [...] me vi llevado a acercar la maravillosa realidad recién vivida a la agotante pretensión de suscitar lo maravilloso que caracteriza ciertas literaturas europeas de estos últimos años [...].

Este é o parágrafo inicial do prólogo/manifesto, e já aqui, de chofre, percebemos dois aspectos fundamentais: o primeiro, e mais óbvio, é que foi o contato direto, a viagem pelo interior do Haiti que leva Carpentier a descobrir – através da vivência concreta (depués de sentir/depués de haber hallado/depués de haber oído) (CARPENTIER, 1987, p. 51) o maravilhoso (o alternativo, especificamente americano) da realidade do Haiti. E o segundo é que esta realidade maravilhosa se reveste de um significado especial, enquanto potencial poético, enquanto possibilidade de informação estética alternativa.

É ainda neste primeiro parágrafo que Carpentier começa a estabelecer uma distinção de fundamental importância entre a concepção do maravilhoso que surge a partir do contato com a realidade americana e o maravilhoso buscado pela vanguarda européia: “[...] La agotante pretensión de suscitar lo maravilloso [...]” (CARPENTIER, 1987, p. 51).

Para marcar claramente esta diferença em relação ao surrealismo e à narrativa fantástica européia, Carpentier (1987, p. 51-52) se faz enfático:

[...] Lo maravilloso buscado a través de los viejos clisés de la selva de Brocelianda, de los caballeros de la Mesa Redonda, del encantador Merlin y del ciclo de Arturo. Lo maravilloso pobremente sugerido por los oficios y deformidades de los personajes de Feria[...] ] la vieja y embustera historia del encuentro fortuito del Paraguas y de la maquina de coser sobre una mesa de diseccion [...].

Livre das comparações com o surrealismo e com a narrativa fantástica, Carpentier, de passagem e sumariamente, rechaça o retorno ao realismo e o realismo socialista tão em voga por então, “[...] no por ello va a darse razón, desde luego, a determinados partidarios de un regreso a lo real [...]” (CARPENTIER, 1987, p. 54), e demonstra residir o eixo central de sua poética exatamente na atitude de assimilar o real maravilhoso, e que este é fruto da experiência histórica concreta da América.

Emir Rodríguez Monegal (1980, p. 142) resumiu esta questão de forma particularmente feliz:

[...] não será nas visões da literatura, mas nas visões da história, não na imaginação onírica, mas nas ruínas verdadeiras, não na geografia dos livros, mas na topografia real que

Carpentier irá encontrar o Real Maravilhoso [...] (RODRÍGUEZ MONEGAL, E. 1980, p. 142).

Se logramos não cair em tentação e nos afastamos das velhas polêmicas sobre o tributo (evidente) que, mesmo negando com veemência, Carpentier paga ao surrealismo na construção do conceito de Realismo Maravilhoso, seremos capazes de perceber que a força da proposta de Carpentier se funda não nos problemáticos e polêmicos atributos sobrenaturais da realidade americana e, sim, na proposta de integrar, no discurso literário, o mítico, o lendário, o não-racional, a visão do colonizado, do negro [...] enfim, funda-se na busca de descobrir, registrar e resgatar (nos mesmos termos dos modernistas brasileiros) esta América "bárbara e nossa" (ANDRADE, O., 1959, p. 46).

Ao final de nossa pequena incursão pela fronteira entre o Brasil e a América Hispânica, parece-nos bastante evidente, mais que a contigüidade das viagens dos modernistas e a de Carpentier, a contigüidade entre a proposta poética do modernismo brasileiro e a da narrativa contemporânea na América Hispânica.

Se para uns "a poesia existe nos fatos" e os casebres de açafão e de ocre nos verdes da favela são fatos estéticos" (ANDRADE, O., 1959, p. 43), para outros,

a cada paso hallaba lo real maravilloso [...] en las ruinas de Sans-Souci, en la historia prodigiosa de Bouckman, el iniciado jamaquino, en las tierras donde millares de hombres ansiosos de libertad creyeron en los poderes licantropicos de Mackandal [...] (CARPENTIER, 1987, p. 53).

E se "[...] Wagner submerge ante os cordões de Botafogo, bárbaro e nosso [...]" (ANDRADE, O., 1959, p. 44), "[...] Henri Cristophe fué un monarca de increíbles empeños, mucho más sorprendente y cruel que todos los reyes crueles inventados por los surrealistas [...]" (CARPENTIER, 1987, p. 53).

As aproximações entre Oswald e Carpentier são evidentes e óbvias: ambos, jovens letrados, ainda que por motivos diversos, partem para a Europa dos anos 20 e mantêm-se em estreito contato com os produtores da vanguarda européia.

Embora Carpentier não possa retornar à Cuba da ditadura de Batista por motivos políticos, ambos retornam à América e, aqui, a partir de uma mesma atitude de descoberta, registro e resgate de nossa realidade, constroem propostas poéticas que se fundam na dialética da superação da condição colonial. Propostas que permitiram durante boa parte do século XX a construção e a sedimentação de um discurso alternativo, único instrumento capaz de conquistar espaço e garantir fala à margem.

*Abstract*

*This paper endeavours to compare the Brazilian literary system with the Latin American one, by focussing upon the proposals drawn by the modernists at the beginning of the 20th century, with a view to exploring aspects and attitudes in common to be found in conjunction with some of the most influential poetic conceptions which informed a great deal of the Latin American literary production in the past century.*

*Keywords: Latin American literature; modernism; poetics propositions.*

**Referências**

- AMARAL, Aracy. *Blaise Cendrars no Brasil e os modernistas*. São Paulo: Martins, 1970.
- ANDRADE, Mario de. *Poesias completas*. São Paulo: Martins, 1972.
- ANDRADE, Oswald de. Manifesto da poesia pau-brasil. *Revista do Livro*, Rio de Janeiro, n. 16, dez. 1959. p. 43-48.
- \_\_\_\_\_. *Poesias reunidas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.
- BROCA, Brito. Blaise Cendrars no Brasil em 1924. *A Manhã*, Rio de Janeiro, 4 maio 1952.
- CARPENTIER, Alejo. *El reino de este mundo*. Barcelona: Edhasa, 1987.
- GUILLÉN, Cláudio. *Entre lo uno y lo diverso*. Madrid: Guadarrama, 1985.
- RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir. *Borges: uma poética da leitura*. São Paulo: Perspectiva, 1980.
- SANTIAGO, Silviano. *Nas malhas da letra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- SÜSSEKIND, Flora. *O Brasil não é longe daqui*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- THIOLLIER, René. *Blaise Cendrars no Brasil*.
- \_\_\_\_\_. *O homem da galeria*. São Paulo: Martins, 1950.