

IMAGENS DA SOCIEDADE NA POESIA MODERNISTA (MÁRIO E OSWALD DE ANDRADE)

*Marcos Rogério Cordeiro Fernandes**

RESUMO: artigo sobre a poesia de Mário de Andrade e Oswald de Andrade com vistas a analisar as relações formais existentes entre história social e literatura. Através da interpretação da produção poética desses dois autores, poderemos perceber melhor como as relações sociais interferem nas transformações da linguagem literária e como a forma literária reconstrói de maneira crítica as relações sociais.

PALAVRAS-CHAVE: poesia. Sociedade. Modernismo.

ABSTRACT: this paper on Mário de Andrade and Oswald Andrade's poetry aims to analyze the formal relations between social history and literature. By means of the interpretation of the poetical production of these two authors, one can better notice how social relationships interfere in the transformations of the literary language and how the literary form rebuild, in a critical way, the social relationships.

KEYWORDS: poetry. Society. Modernism.

As poesias de Mário (1893-1945) e Oswald de Andrade (1890-1954) — muito distintas entre si, como se verá — mostram-se um bom ponto de partida para analisar certas características peculiares da sociedade brasileira no início do século XX: seu ritmo de desenvolvimento, a modernização técnica e econômica, a trans-

* Doutor em literatura brasileira (UFRJ), vinculado ao Departamento de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais.

formação dos hábitos de vida, a alteração da sensibilidade do homem etc. Por outro lado — o lado estético — a obra poética desses autores introduz no Brasil problemas de ordem crítica de suma importância: a partir da linguagem poética empregada por eles foi deflagrada a necessidade de se pensar mais profundamente as condições em que se produzia a cultura no país. Para melhor contextualizar, lembremos que havia um paradoxo cultural sendo vivido de maneira intensa nas duas primeiras décadas do século: internamente, predominava um gosto estético ainda preso às regras tradicionais entre os maiores apreciadores e consumidores de arte e literatura; externamente, já vigorava um gosto estético moderno, formado a partir das conquistas dos movimentos de vanguarda. Assim, se enquanto circulavam pelo mundo os membros da elite que consumiam arte eram levados a conhecer, apreciar e comprar modernidade, quando retornavam à pátria ficavam contrangidos pelo mercado de arte “ultrapassada”. É sabido que os principais nomes do “núcleo duro” do modernismo eram membros dessa elite “cosmopolita” ou, pelo menos, se relacionavam intimamente com ela.¹ Esse relacionamento ia além da mundanidade social — saraus, viagens pelo mundo, acesso fácil ao consumo cultural — chegando ao financiamento de exposições, concertos, publicações de livros e bolsas de estudos.² Mesmo o patrocínio da Semana de Arte Moderna em fevereiro de 1922 faz parte dessa prática social que vinha se expandindo há quase 10 anos. Mário e Oswald se inserem neste contexto de um modo bastante especial, porque procuraram atar as duas pontas deste processo. Em suma, eles foram os maiores responsáveis no campo da literatura por aquilo que Antonio Candido chamou de “desrecalque localista”,³ isto é, eles procuraram integrar numa síntese criativa as contradi-

¹ MICELI, Sérgio. *Intelectuais a brasileira*. São Paulo: Cia. das Letras, 2001, p. 96-98.

² MICELI, Sérgio. *Nacional estrangeiro: história social e cultural do modernismo artístico em São Paulo*. São Paulo: Cia. das Letras, 2003, p. 24-26.

³ CANDIDO, Antonio. *Literatura e cultura de 1900 a 1945*. In: CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. 7. ed. São Paulo: Ed. Nacional, 1985, p. 109-138.

ções vividas por seus contemporâneos espremidos entre a dinâmica cultural interna e a externa. Assim, as poesias de Mário e Oswald articulam duas faces: por um lado, exploram a fundo as conquistas formais das vanguardas artísticas européias; por outro lado, produzem uma poesia por meio da qual se poderia refletir sobre as transformações sociais que ocorriam no país. Esses são os dois aspectos que serão analisados neste artigo: as conquistas alcançadas no nível da linguagem poética (modo de refletir pelo prisma da arte e da cultura sobre a entrada de um mundo capitalista avançado no país) e os modos como essa poesia vanguardista captou imagens da sociedade e as analisou (modo de refletir pelo prisma da economia e da sociologia sobre a introdução de uma estética avançada no país).

Para melhor exposição, será desenvolvida uma pequena apresentação sobre as transformações históricas que serviram de base para as transformações artísticas aqui apontadas. O foco de análise será concentrado na cidade de São Paulo, primeiramente, porque podemos entendê-la como uma espécie de metonímia do país, uma vez que seu desenvolvimento social, econômico, cultural e político seguiam as etapas de um modelo de modernização pretendido pela elite brasileira;⁴ segundo, porque foi nesta cidade que surgiu e se desenvolveu a vertente mais criativa e mais radical do modernismo brasileiro. A seguir serão desenvolvidas análises sobre a poesia de Mário e Oswald de Andrade, expondo questões de fundamento teórico, seguido da interpretação de peças escolhidas com a finalidade de compreensão histórica mais dirigida.

Transformações históricas que antecederam o modernismo

Para falar das transformações da poesia no Brasil em favor da adoção de uma linguagem propriamente moderna, é preciso

⁴ LORENZO, Helena Carvalho de. Eletricidade e modernização em São Paulo na década de 1920. In: _____; COSTA, Luiza Peres da (Org.). *A década de 1920 e as origens do Brasil moderno*. São Paulo: Unesp, 1997, p. 112-137.

não descuidar dos aspectos histórico-sociais de fundo. Voltam-se a atenção para a demografia da cidade de São Paulo antes de 1870, período decisivo se pensamos no rumo da modernização que o país viveria a partir de então, saberemos que a densidade populacional se mostrava bastante rala, dado que refletia a baixa pressão econômica da região. Esses dois aspectos, aliás, mostram-se inseparáveis, uma vez que a intensidade social acompanha mais ou menos o incremento do setor produtivo e comercial. De fato, São Paulo começou a crescer em ritmo veloz e irrefreável nos últimos 20 ou 30 anos do século XIX, quando passou a centralizar o escoamento da produção cafeeira que vinha do Vale do Paraíba e do oeste paulista em direção ao porto de Santos, de onde seguiria para o exterior. Entre 1870 e 1880, o estado de São Paulo era o terceiro maior produtor de café do Brasil, responsável por 10% do total que o país produzia. Em 1890 já era o primeiro, respondendo por mais de 60% da produção.⁵ Essa circunstância ocasionou a preferência da maior parte dos grandes fazendeiros e comerciantes pois se estabeleciam em São Paulo. Logo, o aporte de investimentos atraiu um número cada vez maior de operários, burocratas, pequenos comerciantes e prestadores de serviço. Deste modo, o número de habitantes cresceu vertiginosamente, servindo de parâmetro para verificar o crescimento econômico. Entre meados da década de 1870 e final da década seguinte a cidade de São Paulo saltou de 64.934 para 239.820 habitantes e em 1890 era a terceira cidade em densidade populacional; em 1900 era a segunda; em 1920, a primeira, com meio milhão de habitantes.⁶ Todo esse volume foi ocasionado, primeiramente, por imigrantes que vinham de diversas partes do mundo; depois, por

⁵ FAUSTO, Bóris. Expansão do café e política cafeeira. In: FAUSTO, Bóris (Org.). *História geral da civilização brasileira III. O Brasil republicano*. 1. Estrutura e de poder e economia (1889-1930). 5. ed. Rio de Janeiro: Bertrand, 1989, p. 193-248.

⁶ LOVE, Joseph. Autonomia e interdependência: São Paulo e a federação brasileira. In: FAUSTO, Boris. (Org.). *Expansão do café e política cafeeira*. 1989, p. 53-76.

migrantes, denunciando a grande (para os padrões da época) mobilidade interna.

Tudo isso causou uma mudança profunda no desenho urbano da cidade. Devido ao número cada vez maior de novos habitantes, pertencentes a classes diferentes e desempenhando as mais diversas funções, a cidade teve sua disposição urbana redefinida. Obedecendo a cartilha higienista, já posta em prática em cidades como Rio de Janeiro e Belo Horizonte, as autoridades paulistas fizeram um zoneamento sócio-espacial do perímetro urbano, alocando as diferentes classes em regiões diferentes da cidade.⁷ Assim, nota-se claramente a diferença entre a região onde viveriam os barões do café, a nascente burguesia e os imigrantes enriquecidos (bem instalados em palacetes de estilo francês ou italiano) e a região onde viveria a população pobre (uma região alagadiça, insalubre e sem condições mínimas de infra-estrutura). Nas palavras de um estudioso do assunto,

[...] o novo tipo de loteamento para moradias acentuou a exclusão social no que concerne aos espaços domésticos e à homogeneização de vizinhanças, gerando uma paisagem que caracteriza São Paulo, diferenciando-a das demais capitais brasileiras.⁸

Não obstante o zoneamento da cidade, seccionada a partir de critérios sócio-econômicos bastante nítidos, pode-se afirmar que esse ambiente produz um tipo de realidade muito especial e inteiramente nova naquele momento, uma realidade que nasce no centro da cidade, local onde as diferenças culturais, sociais e econômicas acabavam se encontrando. Quer dizer, em meio a uma paisagem tipicamente urbana, com edifícios, automóveis, luzes etc.,

⁷ COSTA, Luiz Augusto Maia. *O ideário urbano paulista na virada do século*. São Calos: Rima, Fapesp, 2003, p. 225-226.

⁸ MARINS, Paulo César Garcez. Habitação e vizinhança: limites da privacidade no surgimento das metrópoles brasileiras. In: SEVCENKO, Nicolau (Org.). *História da vida privada no Brasil* — 3. República: da belle époque à era do rádio. São Paulo: Cia. das Letras, 1998, p. 127-195.

surge uma massa de habitantes de composição heterogênea, formada por segmentos sociais, étnicos e regionais muito diversos entre si, que, no entanto, relacionam-se diariamente no convívio das ruas.

Essas observações iniciais são importantes porque apresentam, de maneira adequada, o contexto social que servirá de pano de fundo para as transformações da sensibilidade moderna. Em outras palavras, a nova realidade interfere no modo como o sujeito que vive na cidade a percebe e — ato contínuo — modifica sua capacidade de perceber a si mesmo. Isso ocorre porque as transformações ocorridas no âmbito da cidade afetam a experiência vivida das pessoas que nela habitam. Como conseqüência, produz-se um paradoxo que interessa destacar: se, por um lado, o sujeito que vive na cidade, a interioriza, afeiçoando-se a ela,⁹ por outro, o que ele interioriza é uma massa fragmentada de seres e coisas.¹⁰ O desdobramento desse paradoxo é um dos aspectos mais marcantes da modernidade: a fragmentação subjetiva do sujeito. Ora, se lembrarmos o papel de Baudelaire no processo de auto-afirmação da modernidade literária,¹¹ saberemos que a cida-

⁹ “A cidade se desdobra diante [do sujeito] em seus pólos dialéticos. Ela se abre diante dele como paisagem, ela o envolve como se fosse um quarto”. (BENJAMIN, Walter. *Paris, capitale du XIX siècle: le livre des passages*. 2. ed. Paris: Cerf, 1993, p. 523).

¹⁰ “A onipresença das situações de choque introduziu na sensibilidade humana uma alteração qualitativa. O homem da multidão é mais sensível ao descontínuo da vivência do que à continuidade da experiência. O órgão da vivência é a percepção, capaz de interceptar choques, enquanto o órgão da experiência é a memória; no mundo moderno todas as energias psíquicas têm que se concentrar na consciência imediata, para interceptar os choques da vida quotidiana, o que envolve o empobrecimento de outras instâncias, como a memória, e com isso o ‘herói moderno’ perde todo seu contato com a tradição, transformando-se numa vítima da amnésia”. (ROUANET, Sérgio Paulo. *A razão nômade: Walter Benjamin e outros viajantes*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1993, p. 32).

¹¹ BAUDELAIRE, Charles. Pequenos poemas em prosa (O spleen de Paris). In: BAUDELAIRE, Charles. *Poesia e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995, p. 273-341.

de, as ruas, a multidão de transeuntes, serão os índices preferidos da poesia moderna para refletir sobre as transformações sociais.¹² Assim, urbanidade, modernidade e subjetividade são termos que se equivalem no plano da renovação da linguagem literária.

Guardando as proporções entre Paris e São Paulo, de modo similar, Mário e Oswald — cada um partindo de uma concepção estética muito própria — irão introduzir esse conjunto de temas e problemas (referentes às relações profundas entre desenvolvimento urbano e poesia) na tradição literária brasileira. Em Mário de Andrade observamos uma aproximação problematizadora a respeito da subjetividade no contexto da modernidade (mudanças ocasionadas pela modernidade e que irão refletir na estrutura da poesia); em Oswald vemos a configuração objetiva da realidade, como se o feixe de problemas levantados por Mário (função da subjetividade criadora) estivesse superado pela própria evolução da forma poética. Assim, se, por um lado, a poesia de cada um conserva em timbre próprio, um acabamento formal particular, por outro, ela procura penetrar com perspectiva crítica nas antinomias que a modernidade sociocultural tardia trazia. Esses aspectos — distintos, mas complementares — formam o arco de problemas que proponho analisar adiante.

Poesia e sociedade em Mário de Andrade: a subjetividade social como medida lírica

Levando em consideração as observações acima, importa destacar que é justamente esse ambiente em formação que irá, de algum modo, configurar o centro problemático da poesia moderna, pois, se é verdade que o sujeito e seu mundo interior constituem o centro da lírica e que essa representa o melhor meio de expressá-lo, percebe-se então que, uma vez que o sujeito, cons-

¹² BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1989; e OEHLER, Dolf. *Quadros parisienses: estética antiburguesa (1830-1848)*. São Paulo: Cia. das Letras, 1997.

trangido por mudanças sociais objetivas, tem a sua visão e o sentimento das coisas que o rodeiam alterados naquilo que é mais profundo, a estrutura fundamental da lírica também é alterada.¹³ Em outras palavras, a poesia lírica — que tem o mundo subjetivo como seu centro de medida, de onde surge e cresce — revela os impasses do mundo objetivo, do mundo concreto. No Brasil, o primeiro escritor a trabalhar a forma poética em função desse conjunto de problemas foi Mário de Andrade, que o fez em seu primeiro livro modernista, *Paulicéia desvairada*,¹⁴ publicado em 1922, mas preparado cerca de dois anos antes. O livro trazia, entre outras novidades, uma reflexão sobre a cidade a partir da meditação lírica. Nesse sentido, aliás, o título já informava muito: o substantivo (“Paulicéia”) sugere, na verdade, a personificação da cidade a que o livro se reporta, dotando-a de uma identidade individual, dando-lhe um caráter e uma personalidade próprios; o adjetivo (“desvairada”) qualifica justamente essa identidade, essa personalidade. São Paulo aparece, então, como uma personagem (*persona ficta*) e não é preciso muito esforço para entender que a principal qualidade desta personagem, o desvairismo, vem do ritmo veloz de suas ruas, da agitação fremente na cidade, da alucinação diária em que as pessoas viviam — o desvairismo é, portanto, condição *sine qua non* da modernidade urbana. Levando isso em consideração, podemos inferir que a cidade passa, então, a condicionar e organizar os elementos que estruturam a poesia.

Para melhor medir as implicações dessas últimas palavras, comecemos notando as conseqüências dessas transformações na elaboração de uma psicologia do sujeito enunciativo da poesia, sem contudo esquecer que se trata aqui de um elemento inscrito no interior do poema, mas que pode ser compreendido em sua formação, que é anterior ao poema. Quer dizer, o sujeito é um

¹³ FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna*. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades, 1991, p. 15-17.

¹⁴ ANDRADE, Mário de. *Poesias completas*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Edusp, 1987, p. 55-115.

elemento de mediação entre o que é literário e o que é extra-literário; compreendê-lo a partir dessa visão integradora exige que se reconheça um aspecto nada inocente da poesia marioadradina e nos leva aos seus pontos mais reveladores. Neste caso, para melhor esclarecer o contexto, deve-se lembrar que se trata de um sujeito cuja sensibilidade se formou no âmbito da cidade, ou seja, um sujeito de impressões momentâneas e fragmentadas. Em vários poemas ou fragmentos de poemas podemos perceber essa condição do sujeito, mas talvez o mais exemplar seja *Eu sou trezentos...*¹⁵

Eu sou trezentos, sou trezentos-e-cincoenta,
As sensações renascem de si mesmas sem repouso.
Oh espelhos, oh Pirineus! Oh caiçaras!
Si um deus morrer, irei no Piauí buscar outro!

(...)

Eu sou trezentos, sou trezentos-e-cincoenta,
Mas um dia afinal toparei comigo...
Tenhamos paciência andorinhas curtas,
Só o esquecimento é que condensa
E então minha alma servirá de abrigo.

Esses versos fazem lembrar a sentença cética de Adorno quando afirma que nem mesmo a subjetividade escapa do poder centrifugador do mundo moderno e dos produtos e símbolos por ele criados. No limite, a alienação e a fragmentação do sentido das coisas penetram naquilo que deveria ser o último refúgio do homem perante sua própria coisificação: a imaginação criadora.¹⁶ Porém, a serenidade com que o sujeito da poesia acima expõe a

¹⁵ ANDRADE, Mário de. *Poesias completas*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Edusp, 1987, p. 211.

¹⁶ ADORNO, Theodor W. On lyric poetry and society. In: ADORNO. Theodor W. *Notes to literature*. New York: Columbia University Press, 1993. p. 19-35.

si mesmo, revelando as qualidades agora comprometidas de sua unidade interior, contrasta com o desespero e a indignação do filósofo alemão. A nota perspicaz do poema não se encontra apenas na constatação da fragmentação subjetiva (“eu sou trezentos-e-cincoenta”), mas principalmente na percepção de que essa fragmentação resulta no desconhecimento de si, condição que um dia poderá ser remediada (“Mas um dia afinal toparei comigo...”) e na confissão de que esse desconhecimento o caracteriza como sujeito, isto é, sua unidade interior, seu autoreconhecimento passa necessariamente pela alienação de si (“Só o esquecimento é que condensa”). Esses versos possuem a mesma inclinação que outros do livro, insistindo que a fratura interior vivida pelo sujeito da poesia o tornou distante senão diferente de si mesmo: “Olhai, oh meus olhos saudosos de ontens/ Esse espetáculo encantado da Avenida!”¹⁷ (*O domador*). A sentença é constituída de dupla fratura, uma vez que encerra o conselho dado a si mesmo e um deslocamento temporal. Seja por um dado ou por outro, fica a impressão fortíssima de uma perquirição de cunho pessoal, uma necessidade de busca de sentido para si mesmo provocada pelo sentimento de insuficiência existencial. Um recurso diferente, mas que também sinaliza essa fratura, pode ser encontrado no poema *Paisagem nº 3*,¹⁸ no qual encontramos um diálogo implícito entre o sujeito lírico desdobrado em dois (Mário e sua loucura): “Ali em frente... — Mário, põe a máscara!/ — Tens razão, minha Loucura, tens razão”.

Dito isso, voltemos à caracterização da lírica de Mário de Andrade tomando o poema *Paisagem nº 1*,¹⁹ no qual essa dialética se mostra ainda mais difusa e penetrante, e que, de quebra, introduz mais fundo a relação entre subjetividade e cidade.

Minha Londres das neblinas finas...

¹⁷ ANDRADE, Mário de. *Poesias completas*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Edusp, 1987, p. 92.

¹⁸ *Ibid*, p. 99.

¹⁹ *Ibid*, p. 87-88.

Pleno verão. Os dez mil milhões de rosas paulistanas.
Há neves de perfume no ar.
Faz frio, muito frio...
E a ironia das pernas das costureirinhas
Parecidas com as bailarinas...
O vento é como uma navalha
Nas mãos de um espanhol. Arlequinal...
Há duas horas queimou Sol.
Daqui a duas horas queima Sol.

Passa um São Bobo, cantando, sob os plátanos,
Um tralalá... A guarda-cívica! Prisão!
Necessidade a prisão
Para que haja civilização?

Meu coração sente-se muito triste...
Enquanto o cinzento das ruas arrepiadas
Dialoga um lamento com o vento...

Meu coração sente-se muito alegre!
Este friozinho arrebitado
Dá uma vontade de sorrir!

E sigo. E vou sentindo,
À inquieta alacridade da invernia,
Como um gosto de lágrimas na boca...

Diante de poemas como esse, Luiz Costa Lima dirá que Mário de Andrade dissolve a cidade na subjetividade lírica sobrevalorizando essa mesma subjetividade em detrimento da autonomia formal do poema, um resquício do romantismo,²⁰ mas o poema é mais complexo que isso, pois mostra a propriedade dialética da imaginação poética de Mário. Em primeiro lugar, notemos que não

²⁰ LIMA, Luiz Costa. *Lira & antilira*: Mário, Drummond, Cabral. 2. ed. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995, p. 116.

há realismo na poesia, nenhuma representação objetiva da cidade, ou seja, a cidade que se nos aparece não é real, pois Mário a desmaterializa para torná-la uma imagem sensível dela mesma. A partir do uso de recursos típicos da poética moderna — o verso livre, a associação de imagens, a simultaneidade de sons — a cidade adquire uma presença rarefeita, dado agravado pela marcação de contradições: sol/neblina, frio/quente, triste/alegre, calma/inquietude. Assim, fica registrado que a cidade é formada pela poesia, nasce nela, fazendo parte, portanto, de uma certa economia expressiva pretendida pelo autor.

Sistematizando, digamos que em sua poesia Mário de Andrade desenvolve um duplo movimento. Um deles se realiza de dentro do sujeito para fora (objetivação): o sujeito que anda pela cidade busca nela traços que ativem sua memória passada e sua atenção presente e, assim, atribui-lhe valores que na realidade são dele. Isso o que ocorre é característico da arte poética: o sujeito lírico simula situações e sentimentos de acordo com o contexto em que está inserido, simulação essa que deve ser entendida como performance verbal. O outro movimento se realiza de fora do sujeito para dentro (subjetivação): a cidade — mundo exterior — não aparece como algo inanimado, como um cenário ou paisagem urbana, mas como algo dotado de vida intensa, passível de mudanças e transformações muito próprias, ou seja, a cidade aparece dotada, ela mesma, de uma interioridade, passa a figurar como um indivíduo, com idéias, sentimentos e sensações. Assim, se existe uma fragmentação subjetiva e até mesmo uma alienação forçada a partir do cotidiano na modernidade urbana — dados que exaurem o sujeito — existe, em contrapartida, a reconstrução do mundo objetivo de forma inteiramente estranha a esse sujeito, mas em comunhão com ele: “São Paulo! Comoção de minha vida...” (*Inspiração*).²¹ Em outro poema (*Tristura*),²² além de preservar qua-

²¹ ANDRADE, Mário de. *Poesias completas*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Edusp, 1987, p. 83.

²² *Ibid*, p. 90.

lidades afetivas, a cidade de São Paulo assume um grau de pessoalidade incomum, convertendo-se em noiva do poeta: “Paulicéia, minha noiva... Há matrimônios assim... / E tivemos uma filha, uma só.../registrei-a no cartório da Consolação”.²³

Em síntese, ambos, sujeito e cidade, são *personae fictae* (personagens poéticas), dotadas de qualidades que adquirem mediante a inserção de ambos no sistema simbólico de um determinado poema. Mas, convém perguntar, qual o resultado dessa tensão interna, desse duplo movimento? A poesia de Mário procura equilibrar as notações dos aspectos da cidade com o tumulto das sensações do homem moderno na multidão de suas ruas, avenidas e áreas de convívio: “Estes homens de São Paulo,/todos iguais e desiguais” (*Os cortejos*).²⁴ Assim, a auto-descrição do sujeito na poesia é a descrição da cidade e vice-versa, o “pertencimento” mútuo se traduz em emoções e sensações assemelhadas: “Meu coração sente-se muito triste.../ Enquanto o cinzento das ruas arrepiaadas/ Dialoga um lamento com o vento...” (*Paisagem nº 1*).²⁵ Deste modo, Mário de Andrade procurou romper a unidade coerente em si mesma do sujeito lírico, ao contrário do que pretendia o romantismo. O que se tem é a criação de um estilo novo, uma representação baseada nos opostos, em que o uso de metáforas cria a liga com que a subjetividade, o ego lírico, metamorfoseia a si mesmo e a realidade em volta, de modo que se forme entre essas duas instâncias um tipo de fusão plena. O resultado é um lirismo tipicamente moderno, um lirismo “impuro”, no qual a objetivação do sujeito é contrabalançada — paradoxalmente — pela subjetivação da matéria lírica. Trata-se aqui de um quesito formal que se pode encontrar na poesia de Baudelaire e Verlaine ou na prosa de Proust, Joyce e Faulkner, para ficarmos com alguns poucos, mas decisivos autores da literatura moderna.

²³ ANDRADE, Mário de. *Poesias completas*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Edusp, 1987, p. 96.

²⁴ *Ibid*, p. 84.

²⁵ *Ibid*, p. 87-88.

Antes de finalizar esta parte, faz-se necessário ressaltar o traço histórico que preside toda essa transformação, mas note-se que a realidade não aparece aqui nua e crua, mas finamente mediada por um método de composição que a reduz e a configura novamente. Os traços sociais presentes na obra — nada evidentes, mas incisivos em seus pontos mais importantes — se apresentam como o resultado de uma forma, um construto que obedece certa ordem estética, ela mesma um produto da sociedade. Ocorre na poesia de Mário o que, aliás, ocorre nas grandes obras literárias de todos os tempos, aquilo que Antonio Candido chamou certa vez de redução estrutural: “processo por cujo intermédio a realidade do mundo se torna componente de uma estrutura literária, permitindo que seja estudada em si mesma, como algo autônomo”.²⁶

Poesia e sociedade em Oswald de Andrade: história social pelo prisma minimalista

A poesia de Oswald de Andrade constitui o ponto de partida da renovação radical da linguagem poética no Brasil, imprimindo um estilo mais objetivo, seco e coeso, construído com fragmentos aleatórios sem fundo lírico — feito que nenhum outro poeta, antes ou contemporâneo dele, conseguiu alcançar, nem mesmo Mário.²⁷ Tal patamar foi alcançado, porque, sem nenhuma vergonha, Oswald incorporou à linguagem poética, a linguagem antiintelectualizada do cidadão mal ou não alfabetizado (“a contribuição milionária de

²⁶ CANDIDO, Antonio. *O discurso e a cidade*. São Paulo: Duas Cidades, 1993, p. 9.

²⁷ A poética de Mário de Andrade conservou em seu início alguns dos procedimentos técnicos passadistas, especialmente parnasianos. Sua evolução posterior rompeu as amarras do verso e incorporou importantes recursos modernos, como a polifonia lírica e a simultaneidade de pensamentos e sensações. No entanto, Mário conservou sempre o questionamento da subjetividade em sua poesia, algo que foi inteiramente descartado por Oswald. Ver: LOPEZ, Telê Ancona. A estréia poética de Mário. In: LOPEZ, Telê Ancona. *Márioandradando*. São Paulo: Hucitec, 1996, p. 3-15.

todos os erros”²⁸), desafiando assim o jargão poético dominante. Com isso, imprimiu um ar de naturalidade tipicamente nacional na dicção poética e — mais! — punha a cultura brasileira em dia com a moda que imitava. Com isso, a poesia de Oswald põe em ata tudo aquilo que os modernistas consideravam essencial para desprovincianizar a cultura do país: estabilização de uma consciência crítica e criadora, atualização da inteligência artística e pesquisa estética continuada.²⁹ Talvez por causa dessa naturalidade expressiva, sua poesia pareça à primeira vista algo trivial, imediatamente compreensível. Porém, de perto e por dentro, ela mostra uma estrutura complexa, cheia de nuances formais e argúcias de estilo. Existe, portanto, um traço mais difícil de identificar e analisar, que diz respeito ao modo absolutamente original como essa poesia funde os pressupostos técnicos da linguagem literária de vanguarda aos pressupostos críticos da visada história do país. Este dado, complexo e profundo, é o que importa investigar.

Antes de irmos ao ponto que interessa analisar — a visada crítica sobre a cidade de São Paulo que então se modernizava — comecemos com o pequeno conjunto de poemas curtos de *História do Brasil*³⁰ (1925), recriação minimalista dos textos dos primeiros cronistas da terra brasileira, como Gandavo, Frei Vicente de Salvador, Fernão Dias Paes e outros.³¹ O fragmento a seguir

²⁸ ANDRADE, Oswald de. Manifesto da poesia Pau Brasil. In: ANDRADE, Oswald de. *A utopia antropofágica*. 2. ed. São Paulo: Globo, 1995, p. 42.

²⁹ ANDRADE, Mário de. O movimento modernista. In: ANDRADE, Mário de. *Aspectos da literatura brasileira*. 6. ed. Rio de Janeiro: Martins Fontes, 1978, p. 231-255.

³⁰ ANDRADE, Oswald de. História do Brasil. In: ANDRADE, Oswald de. *Pau-Brasil*. 5. ed. São Paulo: Globo, 1991, p. 67-81.

³¹ Por “recriação minimalista” entenda-se procedimento técnico através do qual se reduz as camadas significantes do texto (e do contexto, se consideramos que aquele representa a ‘redução estrutural’ desse) de origem aos seus elementos mais elementares, enxugando o máximo possível toda função denotativa da linguagem. O minimalismo em poesia consiste em construir o texto por limitação, condensação e simultaneidade e não — como na sintaxe poética tradicional — por acumulação e continuidade.

E assim **seguimos nosso caminho, por este mar, de longo, até** que, terça-feira das **Oitavas de Páscoa**, que foram vinte e um dias de abril, estando da dita ilha obra de 660 ou 670 léguas, segundo os pilotos diziam, topamos alguns sinais de terra, os quais eram muita quantidade de ervas compridas (...) E quarta-feira seguinte, pela manhã, **topamos aves** a que chamam fura-buxos.

Neste dia, a horas de véspera, **houvemos vista de terra!**

(...)

Mostraram-lhes um carneiro: não fizeram caso. **Mostraram-lhes uma galinha, quase tiveram medo dela: não lhe queriam por a mão; depois a tomaram como que espantados.**

(...)

Ali andavam entre eles **três ou quatro moças, bem moças e bem gentis, com cabelos muito pretos, compridos pelas espáduas, e suas vergonhas tão altas, tão cerradinhas** e tão limpas das cabeleiras **que, de as muito bem olharmos, não tínhamos nenhuma vergonha.**³²

A DESCOBERTA

Seguimos nosso caminho por este mar de longo

Até a oitava de Páscoa

Topamos aves

E houvemos vista de terra

OS SELVAGENS

Mostraram-lhes uma galinha

Quase tiveram medo dela

E não queriam pôr a mão

E depois a tomaram como espantados

AS MENINAS DA GARE

Eram três ou quatro moças bem moça e bem gentis

Com cabelos mui pretos pelas espáduas

E suas vergonhas tão altas e tão saradinhas

Que de nós as muito bem olharmos

Não tínhamos nenhuma vergonha³³

³² CAMINHA, Pero Vaz de. Carta. In: PEREIRA, Paulo Roberto. *Os três únicos testemunhos do descobrimento do Brasil*. 2. ed. Rio de Janeiro: Lacerda, 1999, p. 32, 36, 40 respectivamente.

³³ ANDRADE, Oswald de. História do Brasil. In: ANDRADE, Oswald de. *Pau-Brasil*. 5. ed. São Paulo: Globo, 1991, p. 69-70.

(alinhado à esquerda) é da famosa carta de Pero Vaz de Caminha. O objetivo é compreender melhor a técnica de construção empregada por Oswald, no intuito de esclarecer aspectos que dizem respeito a uma linguagem artística peculiar, criada por ele.

Vista assim, emparelhada com o texto de origem, a peça aparece desconcertante, criando a suspeita de puro plágio. O leitor desavisado perguntará onde está a poesia, enquanto o leitor de espírito formado formulará a pergunta, difícil mesmo de ser enunciada, porque a poesia oswaldiana se notabiliza justamente por desfazer-se de traços poéticos. Tentando responder a ambos, podemos inferir que o fundamento último da linguagem poética de Oswald de Andrade se encontra na técnica, ou seja, o assunto dos poemas reproduzidos acima não inspira grandes vôos em busca de reflexão, mas o procedimento artístico que adota, sim. Isto quer dizer que, para captar a força da poesia de Oswald, é preciso compreender os problemas de forma e estrutura que apresenta.

Oswald organiza seus textos com a técnica da *bricolage*, que previa uma linguagem ordenada em forma de fragmentos aleatórios ou esparsos, justapondo imagens, idéias e conceitos de maneira arbitrária para atender um quesito estético que dispensava uma intenção mimética do real. Não faz isso apenas com os textos poéticos deste ou de outro livro, mas também com os romances, as crônicas, as memórias e os manifestos. Com isso ele afeta a arquitetura geral da peça, alterando a noção de tempo e espaço implícitos na obra de arte. A partir de sua obra, a estrutura se mostra fragmentada e a percepção racional se desagrega. O efeito conseguido põe a obra de Oswald de Andrade como precursora da tendência construtivista no Brasil, que irá desabrochar com o concretismo na década de 1950, como advoga um dos principais representantes desse movimento em um texto manifesto seu.³⁴ Está baseado no abandono da sintaxe tradicional — responsável pelo

³⁴ CAMPOS, Haroldo de. Contexto de uma vanguarda. In: CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo de. *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos (1950-1960)*. São Paulo: Invenção, 1965, p. 149-153.

ordenamento lógico-discursivo do poema — e a adoção de uma prática de redução estrutural de idéias e pensamentos a imagens que são pura síntese. O resultado é uma poesia condensada, resumida, cheia de tensão, mas com certo “equilíbrio geométrico”.³⁵ A obra de Oswald, em especial sua poesia, é um desafio consistente contra a ilusão realista: como numa pintura cubista, tem-se a “montagem” de uma peça feita a partir de fragmentos, a rigor, desconexos. A sintaxe despedaçada vem daí. É assim que realiza dupla operação: “desconstrói” o texto original recuperando frases soltas para “reconstruí-lo” em novo contexto. Assim procede com o relato de Caminha e com os escritos dos demais cronistas: ele refaz, de maneira estilizada e sem ufanismo, a história do país a partir de textos há muito conhecidos. Com isso, o conceito de criação e originalidade artística sai da esfera da experiência subjetiva do poeta (como vimos em Mário) e passa para o plano da poesia ela mesma, dos procedimentos de linguagem empenhados em sua construção. Repare-se que mesmo assim não existe impassibilidade diante da matéria da poesia, como mostram *As meninas da gare* ou *Civilização pernambucana*, que, com ironia, denunciam o falso idílio com que os portugueses viam nossa terra. Neste caso, Oswald estava antecipando em quase 30 anos uma das teses de Sérgio Buarque de Hollanda em *Visão do paraíso* (1959).

Se atentarmos para o aspecto (importante) da receptividade da obra, veremos que a poesia de Oswald exige um novo tipo de leitor, marcado pelo paradoxo. Por um lado, ele deverá expandir sua capacidade lúdica para que possa interagir com a obra, compreendendo-a. Isto é necessário porque a estrutura fragmentada exige que se a reconstrua no ato da leitura. Por outro lado, e ao mesmo tempo, deverá fazer funcionar sua capacidade crítica formada a partir de certa erudição poética, sob pena de não conseguir avaliar seu valor inovador. Se não houver erro nessas sugestões, podemos então afirmar que os dois hipotéticos leitores referidos algumas linhas acima, encontram-se presos às armadilhas

³⁵ ANDRADE, Oswald de. *Manifesto da poesia Pau-Brasil*. 1991, p. 43.

ilusionistas da arte. Em contrapartida, desafiando a noção do belo kantiano como é próprio dos movimentos de vanguarda do início do século XX, a poesia de Oswald não seduz nem captura seu leitor de modo sensível, ela o choca. Levando em conta o ambiente sacralizador de uma poesia convencional, como era aquele que se vivia, tratava-se também de uma atitude de política cultural.

Estamos diante de uma daquelas qualidades (que vieram para o bem e para o mal) da estética moderna: o efeito de choque. No contexto da modernidade, o choque não diz respeito somente à experiência artística do homem comum, mas também, ou sobretudo, à sua vivência cotidiana.³⁶ É deste modo que podemos inferir “como” a poesia vanguardista não se distancia, mas se insere e se funde às formas da experiência vivida. A experiência do choque, portanto, perpassa e proporciona uma mediação entre a experiência de vida e a experiência estética.

Pelo pouco que já foi escrito, pode-se perceber que, na poesia de Oswald de Andrade, o processo construtivo prevalece sobre o discursivo, isto é, a forma e a estrutura sobrepõem-se (como problema) às mencionadas questões de conteúdo. Isto não quer dizer que essas fiquem anuladas, mas que, nos poemas citados até agora, pertencentes a *História do Brasil*, elas se mostram secundárias. Em outros, tais questões de conteúdo — o assunto da poesia propriamente dito — sobressaem, embora continuem a exigir o conhecimento prévio da lógica de construção. Nesses casos, observamos a elaboração de um realismo enviesado, que dota os poemas de uma perspicaz compreensão do mundo objetivo. Podemos constatar movimentos dessa ordem no conjunto denominado *Postes da Light*.³⁷

A PROCISSÃO

Os chofers ficam zangados

³⁶ BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica. In: BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas I: magia e técnica, arte e política*. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 165-196.

³⁷ ANDRADE, Oswald de. *Manifesto da poesia Pau-Brasil*. 1991, p. 113-124.

Porque precisam estacar diante da pequena procissão
Mas tiram os bonés e rezam
Procissão tão pequenina tão bonitinha
Perdida num bolso da cidade
Bandeirolas
Opas verdes
Crianças detentoras de primeiros prêmios
De bobice
Vão passo a passo
Bandeirolas
Opas verdes
Um andor nos ombros mulatos
De quatro filhas alvíssimas de Maria
Nossa Senhora vai atrás
Um milagre de equilíbrio
Mas o que mais eu gosto
Nesta procissão
É o Espírito Santo
Dourado
Para inspirar os homens
De minha terra
Bandeirolas
Opas verdes
O padre satisfeito
De ter parado o trânsito
Com Nosso Senhor nas mãos
E um dobrado atrás

O poema tem um pouco dos muitos recursos que Oswald já vinha adotando em que empregava lirismo nos elogios quase saudosistas à procissão; realismo, na descrição de uma cena de rua; colagem cubista, explícita na justaposição aleatória de imagens (incluindo a repetição de algumas delas). Como o dado realista interessa, vamos a ele: trata-se de uma cena apanhada de surpresa no centro da cidade, certamente a São Paulo do início do século XX que então simbolizava o progresso técnico-econômico

ao qual todo o país deveria perseguir. Em seu estilo enxuto, o poema realça os traços contraditórios da cena: os choferes e a procissão. Os primeiros representam o progresso e demonstram ter pressa. O texto não deixa claro se guiam automóveis ou bonde (isto ocorre porque o empenho minimalista obstrui a descrição, estilizando-a), mas trata-se de homens que guiam máquinas (símbolo da modernidade industrial) e não carroças. A procissão, por sua vez, com seu ritmo lento e seu apego ao passado, representa a tradição. Existe uma tradição no pensamento sociológico a respeito do Brasil (de Euclides da Cunha a Roberto da Matta, passando por Oliveira Viana, Gilberto Freyre, Sérgio Buarque de Holanda, Roger Bastide, Jacques Lambert entre tantos outros), que cultiva a idéia de que o progresso se constitui como o oposto do atraso: trata-se do cerne de uma tese que apresenta variações de temas e problemas, mas que gira em torno da idéia de que o Brasil é marcado por uma estrutura econômica, social e cultural dualista.³⁸ Contra essa tese, vale lembrar o pequeno estudo de Francisco de Oliveira, publicado originalmente em 1971, que defende de maneira inteligente que estruturas sócio-históricas opostas não se anulam nem se excluem, mas se alimentam uma da outra, formalizando assim uma interpenetração de contrários: “de fato, o processo real mostra uma simbiose e uma organicidade, uma unidade de contrários, em que o chamado ‘moderno’ cresce e se alimenta da existência do ‘atrasado’, se se quer manter a terminologia”.³⁹

Prestando atenção nos problemas suscitados no plano do conteúdo, podemos falar no *desrecalque localista* mencionado por Antonio Candido presente na poesia de Oswald de Andrade, na medida em que a preocupação do poeta com a história do país faz parte de um projeto bem articulado e exposto nos manifestos *Pau*

³⁸ Um apanhado geral e bem comentado dessa tradição pode ser encontrado em: SENA, Custódia Selma. *Interpretações dualistas do Brasil*. Goiânia: UFG, 2003.

³⁹ OLIVEIRA, Francisco de. *A economia brasileira: crítica à razão dualista*. 5. ed. Petrópolis: Vozes, 1987, p. 12.

Brasil e Antropófago, ambos voltados a rever (com ironia e espírito crítico) a formação cultural, política e econômica do Brasil. Voltando ao poema e sua mensagem incisiva, o que vemos é que Oswald de Andrade, antecipando as conclusões bem fundamentadas da sociologia uspiana, representada aqui por Francisco de Oliveira, nos apresenta uma cidade como lugar privilegiado onde se pode ver como os valores do progresso e do atraso se fundem. Reparem que os choferes se zangam porque lhe barram o caminho, mas em seguida fazem a saudação como qualquer bom crente — eles representam o futuro, mas se apegam aos valores da tradição. Para além da constatação do conjunto (convivência entre modernidade e tradição), existe o crivo crítico do poeta, afinal as forças do atraso estancaram a passagem ao progresso. Vemos então como Oswald concebeu o momento em que vivia, e como, a partir de uma cena casual na cidade, construiu uma espécie de alegoria do país. E o que ela diz? Que a sociedade brasileira se constitui de elementos díspares, bastante distantes entre si, por vezes contraditórios, mas de uma contradição específica, cujas nuances mostram a variedade do problema: eles se acomodam, se chocam, se modificam e permanecem. Em outras palavras, o ambiente do passado, da tradição, já não é o mesmo, mas continua; a força do progresso é irreversível, mas não é absoluta. A sociedade brasileira, como podemos observar, ainda hoje, é marcada por essa contradição que se alimenta de si mesma.

Voltando a atenção para o problema da forma, vemos outro motivo para falar de “desrecalque localista”: pela primeira vez, a estrutura social do país foi compreendida como estrutura mesma do poema. Explicando melhor, o ideal vanguardista ensinava que a colagem arbitrária de elementos heterogêneos era um modo eficaz de romper com a estética passadista. Ora, por sua vez, a realidade social brasileira ensinava que elementos heterogêneos constituem justamente a massa de que essa tal realidade era feita. A tensão interna surpreendida no poema como um dispositivo estilístico se funde à tensão que o assunto apresentava.

Assim, o que vemos é que a justaposição de estruturas díspares faz parte dos dois processos, o estético e o real. Em um texto que

serve de alerta sobre aplicação de método, Roberto Schwarz (1989) afirma:

[...] o dado ficcional não vem diretamente da realidade, nem é deste que o sentimento da realidade depende, embora o pressuponha. Depende de princípios mediadores, geralmente ocultos, que estruturaram a obra e graças aos quais se tornam coerentes as duas séries, a real e a fictícia (p. 133).

Últimas palavras

As poesias de Mário e Oswald de Andrade servem — como se tentou demonstrar — como chave para interpretar especificidades da realidade brasileira. Tal propriedade, no entanto, não se apresenta sem dificuldades e complexidades de várias ordens. Em primeiro lugar, tratando de questões estéticas, a partir da poesia Mário aprofunda a investigação a respeito da subjetividade humana, que vivia um processo de transformação rápida e radical no limiar da modernidade, em que a questão é como avaliar a intensidade lírica da poesia no momento em que a subjetividade mostra sinais de esgarçamento. Oswald, por sua vez, parte do princípio de que tal subjetividade é elemento dispensável na poesia, daí seus poemas apresentarem uma fatura seca, objetiva, analítica. Em segundo lugar, vemos que a configuração da sociedade na poesia (que, a princípio, devido à notação lírica não apresenta interesse por questões externas ao sujeito) deve ser encarada com suspeição, uma vez que tal representação se encontra constrangida por questões de ordem estética de modo mais intenso que encontramos na prosa.

Seja como for, não deixa de ser um exercício interessante procurar compreender como a forma social aparece na forma literária, e como essa recria aquela.

Referências

ADORNO, Theodor W. On lyric poetry and society. In: ADORNO. Theodor

W. *Notes to literature*. New York: Columbia University press, 1993.

ANDRADE, Mário de. O movimento modernista. In: ANDRADE, Mário de. *Aspectos da literatura brasileira*. 6. ed. Rio de Janeiro: Martins Fontes, 1978.

_____. *Poesia completas*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Edusp, 1987.

ANDRADE, Oswald de. Manifesto da poesia Pau Brasil. In: ANDRADE, Oswald de. *A utopia antropofágica*. 2. ed. São Paulo: Globo, 1995.

_____. História do Brasil. In: ANDRADE, Oswald de. *Pau-Brasil*. 5. ed. São Paulo: Globo, 1991.

BAUDELAIRE, Charles. Pequenos poemas em prosa (O spleen de Paris). In: BAUDELAIRE, Charles. *Poesia e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.

BENJAMIN, Walter. *Paris, capitale du XIX^e siècle: le livre des passages*. 2. ed. Paris: Cerf, 1993.

_____. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1989.

_____. A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica. In: BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas I: magia e técnica, arte e política*. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.

CAMINHA, Pero Vaz de. Carta. In: PEREIRA, Paulo Roberto. *Os três únicos testemunhos do descobrimento do Brasil*. 2. ed. Rio de Janeiro: Lacerda, 1999.

CAMPOS, Haroldo de. Contexto de uma vanguarda. In: CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo de. *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos (1950-1960)*. São Paulo: Invenção, 1965.

CANDIDO, Antonio. Literatura e cultura de 1900 a 1945. In: CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. 7. ed. São Paulo: Ed. Nacional, 1985.

_____. *O discurso e a cidade*. São Paulo: Duas Cidades, 1993.

COSTA, Luiz Augusto Maia. *O ideário urbano paulista na virada do século*. São Calos: RiMa, Fapesp, 2003.

FAUSTO, Bóris. Expansão do café e política cafeeira. In: FAUSTO, Bóris. (Org.). *História geral da civilização brasileira. III. O Brasil republicano*. 1. Estrutura e de poder e economia (1889-1930). 5. ed. Rio de Janeiro: Bertrand, 1989.

FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna*. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades, 1991.

LIMA, Luiz Costa. *Lira & antilira: Mário, Drummond, Cabral*. 2. ed. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995.

LORENZO, Helena Carvalho de. Eletricidade e modernização em São Paulo na década de 1920. In: ____; COSTA, Luiza Peres da. (Org.). *A década de 1920 e as origens do Brasil moderno*. São Paulo: Unesp, 1997.

LOPEZ, Telê Ancona. A estréia poética de Mário. In: LOPEZ, Telê Ancona. *Marioandradiando*. São Paulo: Hucitec, 1996.

LOVE, Joseph. Autonomia e interdependência: São Paulo e a federação brasileira. In: FAUSTO, Bóris. (Org.). *História geral da civilização brasileira. III. O Brasil republicano*. 1. Estrutura e de poder e economia (1889-1930). 5. ed. Rio de Janeiro: Bertrand, 1989.

MARINS, Paulo César Garcez. Habitação e vizinhança: limites da privacidade no surgimento das metrópoles brasileiras. In: SEVCENKO, Nicolau (org.). *História da vida privada no Brasil – 3. República: da belle époque à era do rádio*. São Paulo: Cia. das Letras, 1998.

MICELI, Sérgio. *Intelectuais a brasileira*. São Paulo: Cia. das Letras, 2001.

_____. *Nacional estrangeiro: história social e cultural do modernismo artístico em São Paulo*. São Paulo: Cia. das Letras, 2003.

OEHLER, Dolf. *Quadros parisienses: estética antiburguesa (1830-1848)*. São Paulo: Cia. das Letras, 1997.

OLIVEIRA, Francisco de. *A economia brasileira: crítica à razão dualista*. 5. ed. Petrópolis: Vozes, 1987.

ROUANET, Sérgio Paulo. *A razão nômade: Walter Benjamin e outros viajantes*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1993.

SCHWARZ, Roberto. Pressupostos, salvo engano, de 'Dialética da Malandragem'. In: SCHWARZ, Roberto. *Que horas são?* São Paulo: Cia. das Letras, 1989.

SENA, Custódia Selma. *Interpretações dualistas do Brasil*. Goiânia: UFG, 2003.