

# TRANSTEMPORALIDADE PAU-BRASIL

Hailton Felipe Guiomarino<sup>1</sup>

**Resumo:** Este artigo explora a temporalidade da ideia oswaldiana de Pau-Brasil. Analisa-se a experiência das viagens realizadas em 1923, para Paris, e 1924, para o interior de Minas Gerais. Aqui, é mostrado de que maneira o primitivismo contextualizado em um país que fora colônia propicia a percepção de dois tempos entrecruzados, o de uma modernidade global, europeia e imperialista, e o de uma modernidade local, brasileira e anti-imperialista. Em seguida, o artigo aborda a complexificação conceitual da experiência das viagens no *Manifesto da Poesia Pau-Brasil*. Argumenta-se que o texto de 1924 soma ao tempo histórico um tempo ideal, de um futuro moderno brasileiro, e um tempo subjetivo, de um “nós” que se altera ao longo do texto conforme delinea um programa estético-cultural. Propõe-se o conceito de transtemporalidade para articular essa polimorfia do tempo de Pau-Brasil. O conceito revela, também, uma nova política cultural, ciente da geopolítica do primitivismo vanguardista e explicitamente contrária à política cultural do Brasil Império, a qual é entendida como ainda subserviente a padrões simbólicos europeus. Com isso, o artigo almeja um duplo objetivo. Primeiro, mostrar que o programa poético Pau-Brasil traz conotações políticas, sustentadas por uma filosofia do tempo, de modo que seria apressado julgar verdadeira a crítica do desengajamento oswaldiano em Pau-Brasil. Segundo, contribuir, de modo mais geral, para a interpretação do pensamento oswaldiano, possibilitando ver na temporalidade de Pau-Brasil um precedente conceitual da filosofia oswaldiana formulada nos ensaios da década de 1950.

**Palavras-chave:** Transtemporalidade. Tempo. Política cultural. Modernidade. Manifesto da Poesia Pau-Brasil.

## TRANSTEMPORALITY PAU-BRASIL

414

**Abstract:** This article explores the temporality of oswaldian idea of Pau-Brasil. It is analyzed the experience of the trips made in 1923, to Paris, and 1924, to the interior of Minas Gerais. Here, it is shown how primitivism contextualized in a country that was a colony provides the perception of two intersecting times, that of a global, European and imperialist modernity, and that of a local, Brazilian and anti-imperialist modernity. Next, the article addresses the conceptual complexification of the trip experience in the *Manifesto da Poesia Pau-Brasil*. It is argued that the 1924 text adds to historical time an ideal time, of a modern Brazilian future, and a subjective time, of a “we” that changes throughout the text as it outlines an aesthetic-cultural program. The concept of transtemporality is proposed to articulate this polymorphy of Pau-Brasil time. The concept also reveals a new cultural policy, aware of the geopolitics of avant-garde primitivism and explicitly contrary to the cultural policy of Imperial Brazil, which is understood as still subservient to European symbolic standards. With this, the article aims for a double objective. First, to show that the poetic program Pau-Brasil brings political connotations, supported by a philosophy of time, so that it would be hasty to judge the criticism of Oswald's disengagement in Pau-Brasil as true. Second, to contribute, more generally, to the interpretation of Oswald's thought, making it possible to see in the temporality of Pau-Brasil a conceptual precedent of Oswald's philosophy formulated in the essays of the 1950s.

**Key-words:** Transtemporality. Time. Cultural Politics. Modernity. Manifesto da Poesia Pau-Brasil.

### 1. Revisão de uma crítica recorrente

Neste 2024, o *Manifesto da Poesia Pau-Brasil* alcança seu centenário. Irônico: um texto que aponta para uma modernidade brasileira futura nos faz considerar a memória de seu passado. Desconcertante: o idealizado tempo de um Brasil moderno aniversaria o tempo de cem

---

<sup>1</sup> Doutor em Filosofia pela Universidade Federal do Paraná. Professor substituto na Universidade Federal do Pará. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-8015-7937>. E-mail para contato: hailton\_50@hotmail.com.

anos contados objetivamente. Adicione: nós, leitores, vivenciamos a apreciação disso em nosso subjetivo tempo de uma vida presente. É muito? Imagina! A tudo isso se pode ainda dar um sentido de tempo histórico.

Tempo ideal, tempo matemático, tempo subjetivo, tempo histórico. O centenário de Pau-Brasil nos situa em meio a tempos entrecruzados. Pretexto para introduzir um conceito. “Transtemporalidade” pretende designar os pluriformes tempos de Pau-Brasil. Tempos do através, que viajam para além de si e por entre outros tempos. Sem pressa. Elucidação maior virá no percurso de outro tempo, o lógico, da argumentação.

Início da viagem transtemporal: se o tempo, inevitavelmente, há de passar, passemos, com ele, em revista, alguns pensamentos sobre Pau-Brasil, surgidos ao longo de cem anos. Talvez, assim, estejamos em condição de atender o pedido temporal de Oswald de Andrade. Pau-Brasil, diz ele, “deve ser apurado como tendência única, disciplinadora e construtiva, se quisermos ter uma literatura e uma arte e mesmo uma política e uma educação” (Andrade, 2008, p. 44). Sobre a política, quando passamos em revista o que foi discutido pela fortuna crítica, notamos a recorrência de um tipo particular de julgamento. O ideário pau-brasílico seria politicamente ingênuo, dando provas do desengajamento do autor com questões sociais e econômicas próprias do capitalismo. Vejamos autores ilustrativos.

Roberto Schwarz (1987, p. 37-38) considera os manifestos oswaldianos da década de 1920 como ingenuidades políticas e ufanistas. Segundo o crítico literário, Oswald teria elaborado uma interpretação triunfalista do “atraso” brasileiro. Pau-Brasil, ao lado da Antropofagia, teria dado uma resposta irreverente ao mal-estar cultural brasileiro, segundo o qual nossa vida artística e intelectual seria sempre cópia dos grandes centros europeus. O desalinhamento entre Brasil e Europa teria sido visto com otimismo por Oswald de Andrade, uma vez que o descompasse significaria a oportunidade de evitar que o Brasil seguisse rumo à etapa europeia de aburguesamento capitalista. O primitivismo local, somado à tecnificação moderna, nos faria saltar por sobre a história contemporânea. Aterrissariamos em uma modernidade outra, pós-burguesa, aquela do matriarcado antropofágico. Tudo isso estaria mais afirmado e idealizado que elaborado e provado.

Para Vinicius Dantas (1991, p. 195), o poeta Oswald de Andrade não tinha lá os “olhos livres” que proclamava no *Manifesto da Poesia Pau-Brasil*. Enxergava a realidade brasileira, isto sim, pelas lentes do exotismo parisiense. As tradições dos povos nativos e da história colonial dos países subdesenvolvidos teriam sido um negócio próspero na Paris dos anos 1920. Os salões burgueses atestariam que o reconhecimento dos povos não europeus somente era

possível enquanto mercadoria exótica. Nesse contexto, longe de denunciar o imperialismo, a arte oswaldiana pau-brasílica atenderia às exigências do capital de primeiro mundo, transformando a cultura colonial brasileira em artigo de consumo para as vitrines cultas da Europa. Gozando o otimismo da alta do café, Oswald de Andrade teria permanecido cego para as transformações que então se operavam na divisão capitalista mundial.

Em seu balanço crítico da poesia Pau-Brasil, Maria Rosaete Pontes Lima (2009, p. 107-108) assevera que Oswald de Andrade teria criado uma utopia conciliatória, festiva e de mestiçagem étnica. Nessa festa, os problemas são colocados apenas no passado da escravidão colonial, da Inconfidência e da guerra do Paraguai. A modernidade presente é, por oposição, retratada como progressista e alegre. O bombardeio de São Paulo durante as revoltas tenentistas, o branqueamento social, a permanência da escravidão ilegalmente, tudo isso ficaria ausente do quadro nacionalista moderno de Pau-Brasil. Outras ausências seriam ainda características. O Norte e o Nordeste brasileiros não figurariam no presente moderno. São Paulo e Minas Gerais, com leve lembrança do Rio de Janeiro, protagonizariam a cena contemporânea. E ainda assim, persistiria uma representação tendenciosa. Minas Gerais ilustraria a tradição colonial, focalizando tão somente São Paulo como proa do progresso modernizante. Nesse cenário bairrista, a celebração da nacionalidade jogaria para debaixo do tapete as lutas sociais e as desigualdades. Afinal de contas, preto, branco ou mestiço, são todos filhos da nação e falantes do português brasileiro.

No tipo de crítica ilustrado acima, Oswald de Andrade, ricoço deslumbrado em Paris, teria falhado em perceber a posição dependente do Brasil na moderna ordem capitalista global. Esse tipo de crítica ecoa a opinião do próprio Oswald sobre sua obra dos anos 1920. No prefácio a *Serafim Ponte Grande*, pode-se ler: “A valorização do café foi uma operação imperialista. A poesia Pau Brasil também.” (Andrade, 2007, p. 57). Palavras de epitáfio, elas abjuram a assim entendida poesia burguesa de Oswald de Andrade e radicalizam o engajamento político do autor, já iniciado em 1931 com a filiação ao Partido Comunista Brasileiro.

Contudo, na década seguinte, Oswald já terá mudado o juízo sobre sua obra modernista. Ele não mais a renuncia. Por exemplo, em 1943, reage contra a avaliação de sua obra literária, feita por Antonio Cândido. No entender de Oswald de Andrade, o então jovem crítico “não deu nenhuma atenção, no seu balanço, à minha obra poética nem à profecia de meu *Teatro*” (Andrade, 2004, p. 100). Essas palavras comprovam que, na década de 1940, Oswald valoriza sua obra poética dos anos 1920. Mais que isso, em 1949, para o *Correio Paulistano*, Oswald depõe palavras que parecem indicar o contrário do necrológio serafiniano:

<i>Revista Dialectus</i>	Ano 13	n. 33	Maio – Agosto 2024	p. 414 - 433
--------------------------	--------	-------	--------------------	--------------

O primitivismo que na França aparecia como exotismo era para nós, no Brasil, primitivismo mesmo. Pensei, então, em fazer uma poesia de exportação e não de importação, baseada em nossa ambiência geográfica, histórica e social. Como o pau-brasil foi a primeira riqueza brasileira exportada, denominei o movimento Pau Brasil (Andrade, 2008, p. 239).

Se essas palavras não trazem o esperado jargão marxista da luta de classes, trazem claras indicações de uma consciência anti-imperialista. Claro, estamos diante de uma alusão retroativa do autor sobre sua obra. Nesse gesto, deve-se suspeitar se o autor não enxertou na obra passada interpretações que lhe servem para projetos atuais. Mas essa é também a sina de toda crítica posterior. Em todo caso, isso mostra, ao menos, que as ideias de Pau-Brasil se prestam a interpretações díspares. Não é tão simples asseverar que o programa artístico-cultural de 1924 era desengajado e politicamente ingênuo.

Não que a crítica do desengajamento seja improcedente. Mas algumas afirmações caem por terra quando se leva em conta o posicionamento oswaldiano sobre o tempo. Com essa última expressão, não me refiro à paródia da história brasileira que Oswald empreende nos poemas de *Pau-Brasil*, nem à defesa da atualização da arte nacional. Por “posicionamento sobre o tempo”, refiro-me à transtemporalidade, com a qual Oswald manifestou uma particular compreensão do entrecruzamento do passado, do presente e do futuro, cerne do que viveu como modernidade. Dessa maneira, o artigo almeja um duplo objetivo. Diretamente, mostrar que o programa poético Pau-Brasil é a aplicação mais consequente de um entendimento peculiar sobre o tempo, ao qual ligam-se conotações políticas, de modo que seria apressado julgar verdadeira a crítica do desengajamento oswaldiano em Pau-Brasil. E, indiretamente, contribuir, de modo mais geral, para a interpretação do pensamento oswaldiano, ao explicitar a temporalidade de Pau-Brasil. Com isso, abre-se a possibilidade de, em estudos posteriores, interpretá-la como precedente conceitual da filosofia formulada nos ensaios da década de 1950.

## 2. O tempo e as vanguardas

De Paris, a 19 de abril de 1923, Tarsila escreve para sua família as palavras que resumem, em parte, os novos rumos que o modernismo brasileiro tomará no ano seguinte. “O que se quer aqui é que cada um traga contribuição de seu próprio país. Assim se explicam o sucesso dos bailados russos, das gravuras japonesas e da música negra. Paris está farta de arte parisiense” (apud Amaral, 2003, p. 100-101). Esse trecho explica por que os modernistas

consideravam que somente seríamos universais se fôssemos, primeiro, nacionais. Tomando Paris como gosto da época, é a nacionalidade, no sentido de identidade cultural, aquilo que interessa para o consumo da elite definidora do que é bom gosto no mundo civilizado. Paris voltava seus olhos para aquelas características étnicas dos outros povos que não sofreram influência europeia. Não é de se espantar. As vanguardas europeias foram, inicialmente, demolidoras do seu passado clássico. Ante os destroços de uma civilização decadente, a modernidade artística europeia buscou edificar o novo pelo contato com os povos que não padeceram da enfermidade civilizatória.

Cheias de vigor, aos olhos da Europa, são as manifestações culturais consideradas primitivas. Esta palavra não deve ser entendida no sentido pejorativo, de involuído ou carente. “Primitivo” denota, positivamente, o estágio inicial, a fonte primeira de onde se origina algo, fonte esta que, por ser primeira, não está ainda secundada de formas, cânones e teorias. Existe já, aqui, uma inversão temporal que condiciona o entendimento. Contra a noção corriqueira de que o primitivo é o mais antigo, as vanguardas entendem o termo como o mais novo. Primitivo designa, pois, a infância expressiva, os marcos iniciáticos liberados de todo disciplinamento posterior. Ao buscar o primitivo, as vanguardas europeias almejavam o contato não tanto com a novidade, mas com a potência para o novo, o poder de renovação.

Assim, o primitivo, apontando para a nova arte, opõe-se, na Europa, às convenções do passado<sup>2</sup>. Esses elementos primitivos estariam particularmente presentes nas culturas indígenas das Américas e nas tribos ancestrais africanas. Nesse cenário, os brasileiros “descobriram o quanto era ‘importante’ e ‘genial’ a cultura da população que os envergonhava pela miséria, ignorância e matiz da pele e que tanto seduzia os franceses” (Sevcenko, 1992, p. 278-279).

Todavia, se nos limitamos a tomar como paradigma definidor do modernismo brasileiro a viagem de 1923, entendemos mal esse movimento e, em especial, Pau-Brasil. Ficamos com a impressão de que a viagem não passou de mais um capítulo de cópia cultural. A velha historinha, desde a colônia: a elite atrasada brasileira vai a Europa atualizar-se das tendências contemporâneas e as importa, de retorno, à cena nacional. Nossos artistas passariam a valorizar o popular porque a Europa os disse que isso era bom gosto. Então, faz-se umas pinturas cubistas e uns versos telegráficos. Os europeus contentam-se. Os brasileiros vibram. Uns e outros são, agora, modernos. O Brasil volta a respirar o atual ar de civilização, mesmo que no canto dos rebaixados do Novo Mundo.

<sup>2</sup> Sobre o conceito de “primitivismo” e “primitivo”, cf. Nunes, 1972, p. xviii; e Nunes, 1979, p. 7-38.

Para precaver desse erro interpretativo, é preciso considerar outra viagem, dessa vez em 1924 ao interior de Minas Gerais, e avaliá-la no seu diferencial em relação à viagem a Paris, de 1923. Com foco no interior de Minas Gerais, o grupo modernista, composto por Tarsila, Oswald, Blaise Cendrars, Mário de Andrade, Olivia Guedes Penteadó, René Thiollier e Godofredo da Silva Telles, passa pelo Rio de Janeiro e sobe para as cidades mineiras interioranas. Essa viagem colocou os artistas modernistas em contato com as raízes históricas, étnicas e culturais do Brasil<sup>3</sup>. Novamente, seria errado julgar que o sentido dessa viagem foi colher material primitivista para fazer arte exótica. São novamente as palavras de Tarsila, dessa vez gravadas em crônica de Mário de Andrade, que esclarecem o aspecto decisivo:

Volto a Paris, mas para me aperfeiçoar ainda mais nos processos de restauração de pinturas. Depois venho para Minas. É preciso conservar tantos tesouros. Eu estou pronta. E sem nenhuma paga. Que remuneração melhor para mim que restituir à pequena e maravilhosa Rosário de S. José d'el-Rei o esplendor passado do seu teto? Toda a minha vida que se resumisse nisso... eu seria feliz! Gosto das grandes empresas (Andrade, 1993, p. 157).

Se, antes, Tarsila viajara a Paris para ter aulas com Lhote, Léger e Gleizes a fim de inserir-se no presente europeu, agora, pretende viajar a Paris para aprender técnicas de restauro do passado brasileiro. O barroco setecentista mineiro despertou em Tarsila, como nos modernistas que a acompanharam<sup>4</sup>, a vontade de reabilitar um passado. A pintora diz que é preciso conservá-lo. O resgate do passado, inclusive, é projetado para uma viagem futura, dando-nos o primeiro indício de que, em Minas, houve uma marcante experiência do tempo. Em todo caso, a partir da viagem de 1924, os modernistas não vão mais falar somente de ruptura com os “passadistas”, mas de regaste de um outro passado. Começa-se a desenhar a diferenciação do modernismo brasileiro em face das vanguardas europeias.

O passado brasileiro que os modernistas encontraram em Minas Gerais não é o passado que atacaram na Semana de 22. No setecentos mineiro estavam Aleijadinho, o artesanato de santinhos populares, a união temática do sagrado e do profano, a aclimação da arte católica pelos indígenas aldeados e pretos escravizados. Esse tipo de arte barroca, que constitui o passado a ser valorizado pelos modernistas, será combatido e colocado em segundo plano com

<sup>3</sup> Para análises mais detalhadas sobre a viagem modernista a Minas Gerais, cf. Santiago, 2002, p. 108-144; e Augusto, 2009, p. 61-102. Ambos os autores anteciparam argumentos sobre a temporalidade de Pau-Brasil que avanço no presente artigo.

<sup>4</sup> A título de exemplo, Maria Augusta Fonseca (2004, p.130) alude à influência barroca na linguagem dos poemas de *Pau Brasil*, como no caso dos “cacos de fala do “recolho final dos versos à moda do barroco cultista” para criar comicidade e hipérbolos.

o estabelecimento do romantismo e do academicismo, ligados a corte imperial brasileira no século XIX<sup>5</sup>.

A atuação do IHGB e da Academia Imperial de Belas Artes, órgãos de Estado alinhados na criação e difusão de uma cultura nacional oficial, não elegerão o barroco como modelo artístico. Sob a tutela de Pedro II, a temática indianista substituirá a tópica religiosa do barroco, a serviço de um mito de origem da nação brasileira e da criação de símbolos nacionais. Quem protagonizará essa campanha não será, pois, a arte barroca, mas o romantismo. A este, associam-se os artistas e intelectuais oriundos da elite letrada do país, fiéis a corte do imperador e educados nos ditames da arte europeia. A consequência dessa mudança de rumo é a imposição de um novo modelo estético e cultural que foi bem-sucedido na sua reação contra o barroco graças à aliança com o poder estatal.

O IHGB importara o romantismo para aclimatá-lo às cores locais. Todavia, apesar dos temas nativistas, a cultura resultante tinha o feitio palaciano da corte carioca e pouco representava o restante do país. O indígena fora idealizado com nobres virtudes cavaleirescas de uma cultura estranha a sua, a mata brasileira tornara-se exótica e os conflitos entre etnias alcançam um grau épico, cujo desfecho é o berço conciliatório de uma nova civilização<sup>6</sup>. Leia-se: o Brasil de Pedro II<sup>7</sup>. Já na Academia Imperial de Belas Artes, predominava também outro estilo europeu, o neoclassicismo. A produção centrava-se na pintura histórica e no retrato de personalidades e paisagens, às quais irá se somar a temática indianista a serviço do Estado.

Do tipo de arte feita na Academia Imperial de Belas Artes provém o termo “academicismo” ou “academismo”. Tais termos não designam um estilo artístico – que permanece sendo o neoclássico – mas um modo de ensino e produção técnica da obra de arte, que prezava pela instrução profunda e maestria técnica do artista, visando sua erudição. Devia-se conhecer anatomia, geometria, história, filosofias da arte e regras consagradas de criação artística. Esse modo de ensino visava não só disciplinar o artista, mas profissionalizá-lo.

Que seja a arte imperial aquela combatida por Oswald de Andrade a partir de 1924, disso temos prova nas alusões ao Brasil Império no *Manifesto da Poesia Pau-Brasil*. Leia-se o reproche à situação estética do período:

<sup>5</sup> Cf. Schwarcz, 1998, p. 145-146; e Schwarcz, 2015, p. 288-289.

<sup>6</sup> Cf. Schwarcz, 1998, p. 132-140.

<sup>7</sup> Talvez o caso mais emblemático seja *A Confederação dos Tamoios*, de Gonçalves de Magalhães, espécie de epopeia da nação, na qual o Império de Pedro II é antevisto em sonho divinatório pela personagem Jagoanharo. Não, porém, como violenta colonização, mas como justa civilização. A esse respeito, Lilia Schwarcz (1998, p. 133) comenta: “Aclamado como um ‘gênio em tenros anos’, que ‘por voto da nação empunha o cetro’, d. Pedro II surge no romance de Magalhães como um messias da paz, um mensageiro de Deus”.

Não podemos deixar de ser doutos. Doutores. País de dores anônimas, de doutores anônimos. O Império foi assim. Eruditamos tudo. Esquecemos o gavião de penacho. A nunca exportação de poesia. A poesia anda oculta nos cipós maliciosos da sabedoria. Nas lianas das saudades universitárias (Andrade, 1972, p. 5-6).

O mecenato de dom Pedro II atesta o vínculo entre arte e poder na produção de uma cultura nacional. O romantismo indianista e o neoclassicismo acadêmico cumpriram a função política de construir as representações oficiais do Império. Essas representações, contudo, seriam interpretadas por Oswald como símbolos postiços. Não representariam um legado cultural original, mas um falso mito civilizador, que velava as atrocidades da colonização, da escravidão e da dominação política da Europa. Daí porque ainda não teríamos, de fato, proclamado independência (Andrade, 1972, p. 19). A figuração do Império no *Manifesto da Poesia Pau-Brasil* fornece, assim, forte indicativo de que Pau-Brasil não é apenas uma discussão estética, mas o engajamento de Oswald de Andrade com uma política cultural anti-império e anti-imperialista.

A descoberta do barroco mineiro é, por conseguinte, a descoberta de um Brasil outro, pertencente a um passado outro. Na viagem por Minas Gerais os modernistas brasileiros perceberam o equívoco de medir o Brasil pela linha do progresso da Europa. “Atraso” é como se chama o tempo brasileiro nessa medida. Mas não existe uma só temporalidade. Essa percepção veio quando os modernistas se entenderam como combatentes de um passado postiço, em prol de outro passado. O tempo primevo, prenhe de fonte criadora, é confrontado com um curso temporal transplantado. Nesse ponto, a inversão temporal implicada no conceito de primitivismo ganha um sentido diferente do da Europa. O barroco, já supostamente assimilado pela terra local, marcaria o momento iniciativo, a originária fonte primitiva que marca a maturidade cultural brasileira. Já o Império caracterizaria o movimento oposto. Em vez de assimilar a Europa, teria procurado integrar-se no tempo europeu pela importação da civilização, signo do tardio, do declínio das fontes primitivistas.

Assim, se, por um lado, o primitivismo não é criação local, pois teria sido o “único achado” da geração de 22 em Paris (Andrade, 2004, p. 165), ele não significa, por outro lado, que o Brasil só pode ser pensado por conceitos estrangeiros. No Brasil, o primitivismo não vai se desenvolver da mesma maneira que se desenvolvera na Europa. Nesta, o primitivismo aponta revolucionariamente para o futuro. No caso brasileiro, o primitivismo ativa um passado em vista de um futuro outro. Por essa razão, a viagem de 1924 proporcionou a experiência de

temporalidades entrecruzadas, que mais tarde subsidiará a transtemporalidade do *Manifesto da Poesia Pau-Brasil*.

No ponto de contato dos tempos, os modernistas brasileiros entenderam que o moderno brasileiro não pode ser o moderno europeu porque o passado brasileiro não é o passado europeu. A valorização do primitivo brasileiro faz par com a relativização do valor paradigmático da Europa. Não cabe a nós destruir um passado acadêmico clássico, como cabe aos Europeus, porque nunca tivemos classicismo, nem, muito menos, os estilos acadêmicos imperiais foram criação local. Isso explica as seguintes palavras de Oswald de Andrade: “O academismo não existe. Surpresa para os que acreditam que o Brasil tem uma pintura desde o *pic-nic* transatlântico de Dom João 6º.” (Andrade, 2007, p. 47). Não sendo produto original – no sentido literal, do lugar de origem –, a pintura acadêmica não é brasileira e não existe, portanto, enquanto arte nacional. Daí porque Oswald de Andrade considera *Serafim Ponte Grande* como “o primeiro passo para o classicismo brasileiro” (Andrade, 2007, p. 47). É uma etapa construtiva em direção não ao futuro, mas ao passado nacional. A direção da construção marca uma diferença crucial no sentido das vanguardas na Europa e na América Latina.

Dessa maneira, a situação temporal do Brasil é outra porque a dominação colonial e sua continuidade na política cultural do Império teriam suplantado a consolidação de uma tradição não europeia no Brasil. É Alfredo Bosi quem salienta o fator “tempo” como diferencial entre as vanguardas europeias e latino-americanas:

As vanguardas não tiveram a natureza compacta de um cristal de rocha, nem formaram um sistema coeso no qual cada face refletisse a estrutura uniforme do conjunto. As vanguardas devem ser contempladas no fluxo do tempo como o vetor de uma parábola que atravessa pontos ou momentos distintos. (...) As diferenças entre movimento *a* e movimento *b*, ou entre posições do mesmo movimento, só são plenamente inteligíveis quando se consegue aclarar por dentro o sentido da condição colonial, esse tempo histórico de longa duração no qual convivem e conflitam, por força estrutural, o prestígio dos modelos metropolitanos e a procura tateante de uma identidade originária e original (Bosi, 2008, p. 34).

No fluxo do tempo próprio aos países latino-americanos, o acontecimento da colonização fornece o rosto concreto mais distinto para as vanguardas locais. O resgate da história da colonização inevitavelmente leva ao contato com as muitas expressões étnicas e culturais que a dominação europeia tentou calar. À medida que esse conflito constitui a base social que gestou os povos e os países latino-americanos, necessariamente, as vanguardas ganham dimensões políticas e sociais próprias à realidade da América Latina. Aqui,

diferentemente da Europa, não se podia propor a negação do passado porque o problema local era justamente o passado negado.

Situadas na América Latina, as vanguardas modernistas vivem a especificidade temporal de um vazio de passado. Por ser longamente negado pelos colonizadores, há que se inventar ainda o passado de uma tradição local. Aqui, não se pode desfigurar o passado cultural do povo latino-americano porque ele já o fora desfigurado pelo europeu. Ser moderno na América Latina é ser latino-americano pela invenção de um passado não colonizado. Ganha-se consciência de que o novo pelo novo não faz sentido em terras latino-americanas. Nas palavras de Adrián Golerik (2005, p. 52): “para as vanguardas locais, estava claro que aquilo que viesse do futuro teria como um de seus papéis principais construir o próprio passado, o terreno que teria dado sentido a seu surgimento e, junto com ele, o papel de toda a cultura”.

As vanguardas europeias são tempo novo à procura de um mundo. Daí porque se voltam para o que lhes é exterior, os mundos indígenas e africanos. As vanguardas latino-americanas são mundo novo a procura de um tempo. Daí porque se voltam para o que lhes é interior, o tempo do passado colonial. Nesses termos, a viagem dos modernistas pelo interior de Minas Gerais foi a viagem pela experiência do outro, da qual nunca se volta o mesmo. Veremos essa transformação subjetiva marcada no *Manifesto da Poesia Pau-Brasil*.

423

### 3. Transtemporalidade no *Manifesto da Poesia Pau-Brasil*

O texto do *Manifesto da Poesia Pau-Brasil* exprime um sujeito que se vê afetado pela experiência de tempos históricos entrecruzados. Vai além disso e idealiza um tempo futuro, do qual pretende ser o presente inicial. Tempo subjetivo, histórico e ideal se atravessam na narração de um “nós” que viaja do ponto que não quer mais ser para o ponto que almeja ser. A partida, de onde se inicia essa viagem é lá, no Brasil Império. O “nós” começa desgostoso por reconhecer uma culpa: esqueceu um passado mais autêntico, conectado com a terra local.

O lado doutor. Fatalidade do primeiro branco aportado e dominando politicamente as selvas selvagens. O bacharel. Não podemos deixar de ser doutos. Doutores. País de dores anônimas, de doutores anônimos. O Império foi assim. *Eruditamos* tudo. *Esquecemos* o gavião de penacho. A nunca exportação de poesia. A poesia anda oculta nos cipós maliciosos da sabedoria. Nas lianas das saudades universitárias. (Andrade, 1972, p. 5-6, *grifo nosso*).

Aí está posto o problemático passado do Império, tempo posticho que suplanta as manifestações culturais originárias, simbolizadas no “gavião de penacho”. Os verbos em

<i>Revista Dialectus</i>	Ano 13	n. 33	Maior – Agosto 2024	p. 414 - 433
--------------------------	--------	-------	---------------------	--------------

destaque indicam não só o tempo passado, mas uma ação humana, na qual o “nós” toma parte como algo que lhe definiu. Ele é um erudito que esqueceu a terra local. Mas houve uma mudança.

De tanta erudição enciclopédica, enrijeceu-se a arte. A potência primitivista, antagonizando a rigidez, deformou os cânones. Os novos tempos arreventaram as amarras. “Duas fases: 1<sup>a</sup>) a deformação através do impressionismo, a fragmentação, o caos voluntário. De Cézanne a Malarmé, Rodin e Debussy até agora. 2<sup>a</sup>) o lirismo, a apresentação no templo, os materiais, a inocência construtiva” (Andrade, 1972, p. 6). Sem as formas, sobram os materiais em estado bruto. Passa-se ao “movimento de reconstrução geral” a partir de um outro parâmetro: o primitivismo. Deve-se travar contato com o material bruto sem a mediação de receitas acadêmicas eruditas.

“Nossa época anuncia a volta ao *sentido puro*” (Andrade, 1972, p. 8), com essa afirmação o “nós” se entende pertencente, em parte, ao momento histórico global, uma modernidade que é europeia em seus lineamentos mais característicos. Ele compactua com os valores anti-academicistas, e, como redenção da sua culpa pelo esquecimento do passado primitivista, ele agora brada: “Contra o gabinetismo, a prática culta da vida. Engenheiros em vez de juriconsultos, perdidos como chineses na genealogia das idéias. A língua sem arcaísmos, sem erudição. Natural e neológica. A contribuição milionária de todos os erros. Como *falamos*. Como *somos*” (Andrade, 1972, p. 6, *grifo nosso*). Os verbos destacados estão, agora, no tempo presente. Demolido o passado imperial academicista, o “nós” busca sua identidade atual. Em face da ação negadora das vanguardas europeias, o “nós” se define também negativamente, negação que lhe situa na modernidade global: *sem arcaísmos, sem erudição*. O beletrismo do “falar difícil”, das citações de autores, dos discursos demonstrativos gramaticalmente pomposos, nada disso define o “nós”. Este fala e quer falar uma língua natural e neológica, tida precisamente como um erro se medida pelos padrões do Brasil postíquo.

Consequência da lógica demolidora do que não é, o “nós” viaja em direção a si próprio e trava contato com aquele passado primevo e esquecido. Essa viagem para dentro é marcada no texto com clara referência temporal: “O trabalho da geração futurista *foi* ciclópico. Acertar o relógio império da literatura nacional. *Realizada* essa etapa, o problema *é* outro. Ser regional e puro em *sua* época” (Andrade, 1972, p. 9, *grifo nosso*).

Ao aproximar-se de si mesmo, o “nós” ganha clareza em relação ao próprio tempo da modernidade que lhe define no geral. Essa modernidade, a “geração futurista”, já está no passado porque já foi realizada sua função: acertar a hora do relógio nacional. O Império, em

seu significado artístico, e, junto com ele, a cultura acadêmica que então definia o “nós”, tudo fora demolido. Esse desbloqueio, contudo, abre caminho para outra viagem no tempo. Desta vez, rumo ao passado primitivo, cuja rota o Império bloqueava. Está no horizonte moderno do “nós” travar contato com um passado. A frase, “O problema é outro”, indica assim que não se trata mais de demolir e atualizar, destruir o velho e abrir caminho para o novo. O sentido da viagem do “nós” é, então, expresso como “ser regional e puro em sua época”. O pronome possessivo marca a clivagem na temporalidade.

Não se trata de ser regional e puro *na* época. Não há mais uma e única modernidade. Descobrimo-nos moderno e descobrimo-nos pertencente a um passado primitivo, o “nós” também descobre a “sua época”, a sua situação temporal. O pronome relativiza o tempo. Insere o “nós” em outra temporalidade, regional e não exclusivamente global. Seguindo a premissa da pureza, o “nós” sonda a realidade local, desta vez depurado dos filtros interpretativos das formas eruditas europeias. O resultado dessa empreitada é o que lhe permite se definir positivamente. A autocompreensão do “nós” é completada pela descoberta da sua particularidade: “Temos a base dupla e presente - a floresta e a escola” (Andrade, 1972, p. 9).

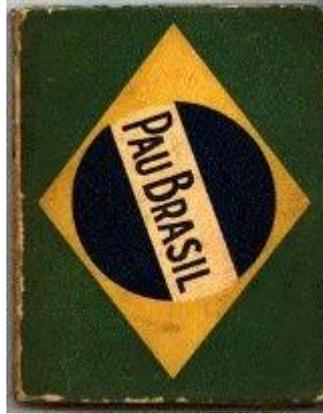
Mas o “nós” pau-brasilico não é um saudosista do passado. Ele não quer a regressão de tudo. Grato pela demolição vinda da Europa, o “nós” sabe do potencial proveitoso do contato. Agora que entende a si próprio, entende que foi da viagem entre lá e cá que esse “nós” surgiu consciente e diferenciado. É na viagem transtemporal que ele encontra a expressão autêntica de sua vontade nacional: lá e cá, ele quer o “melhor de nossa tradição lírica. O melhor de nossa demonstração moderna” (Andrade, 1972, p. 9).

No fim, sem aportar em destino algum, ciente do que é, o “nós” se enuncia: “apenas brasileiros de nossa época” (Andrade, 1972, p. 10). Note-se bem, ele não diz “homens de nossa época”. No marcador de nacionalidade está gravada uma política cultural de combate à dependência que marcou o Brasil Império e que diferencia, agora, os brasileiros em relação a Europa. Fica claro, então, que, por razões temporais e políticas, “moderno” no caso brasileiro não significa nem deve significar o mesmo que o “moderno” europeu. Assim, a experiência de temporalidades entrecruzadas justifica, como consequência lógica, o programa artístico-cultural Pau-Brasil.

Penso que o nexos entre tempo e programa artístico-cultural, com suas devidas conotações políticas, está emblematicamente figurado na capa do livro de poesias *Pau Brasil*:

Figura 1 – Capa da primeira edição de *Pau Brasil*

<i>Revista Dialectus</i>	Ano 13	n. 33	Maior – Agosto 2024	p. 414 - 433
--------------------------	--------	-------	---------------------	--------------



Fonte: Andrade, 1925

A capa é uma subversão crítica do símbolo pátrio. Vale lembrar que a bandeira nacional apresenta o Brasil como uma nação temporal. O lema, “Ordem e Progresso”, de inspiração positivista, insere o Brasil no tempo da civilização ocidental, tal como Auguste Comte o captou no século XIX<sup>8</sup>. Vale dizer, enquanto sucessão linear, onde um estado supera seu antecessor. Essa temporalidade, de matriz europeia, é também unidimensional. À ordem e à dinâmica dos fenômenos físicos corresponde a ordem e a dinâmica dos fenômenos sociais. O mesmo tempo mede todas as coisas e todos os povos, motivo pelo qual se poderia falar de bárbaros e civilizados, e estágios de evolução social à maneira dos famosos três estágios comtianos da história universal.

426

Em sua representação tradicional, o tempo do progresso define um rumo horizontal, lido da esquerda para a direita. Com o surgimento do Estado brasileiro, o Brasil teria engrenado o avançado espírito científico, cujo correlato material seria a industrialização. Nessa leitura, a nação brasileira pode ser interpretada como aquela que progrediu, deixando para trás um passado visto como desordeiro e bárbaro pela ótica civilizacional ocidental. Contra essa leitura, Oswald de Andrade aproveita a verticalidade da tradicional diagramação do livro para alterar o símbolo pátrio e, com isso, sugerir outra interpretação da nação.

“Ordem e Progresso” é, então, substituído por “Pau Brasil”, disposto não horizontalmente, mas verticalmente. Substitui-se, assim, a leitura da esquerda para direita, imagem do tempo progressista, pela leitura do fora para o dentro, pois, ao abrirmos o livro, adentramos no conteúdo do novo lema. O plano de profundidade sugere que o Brasil possui

<sup>8</sup> Para Wolf Paul (2000, p. 260), o lema da bandeira nacional representa uma versão brasileira de um mote político que, na concepção Comteana, valeria para toda a civilização ocidental. Assim, o Brasil ingressaria como nação civilizada ao se ocidentalizar. No restante de minha análise do tema da bandeira nacional, acompanho o estudo de Wolf Paul, em especial as páginas 257 a 260.

uma dimensão extra. Fica subentendida a pobreza do tempo linear, da mera ideia de dois instantes numa sucessão. A semântica comteana do progresso seria incapaz de dar conta da realidade brasileira.

Lido verticalmente, é preciso adentrar nas profundezas do Brasil. Quando se abre o livro de poesias, viaja-se pela história do país, na sondagem de suas raízes culturais primitivistas. Vertical, Pau-Brasil não nega o passado, mas entranha-se com ele e o resgata para somar seu valor ao presente. Aqui, o tamanho material da fonte das palavras na iconografia faz a diferença. Proporcionalmente comparadas, a listra branca e o tamanho do lema em cada caso são expressamente díspares. Na bandeira nacional, os elementos são menores em relação à bandeira pau-brasilica. Essa diferença de tamanho pode ser interpretada como a diferença no tamanho do Brasil que se revela em cada caso. Medido pelo tempo do progresso, o Brasil não é tão grande quanto outras nações que lhe antecedem na evolução civilizatória. Medido pelo transtempo Pau-Brasil, a nação surge engrandecida ou, ao menos, traz a possibilidade de se tornar maior aos olhos do mundo.

Segundo a interpretação acima, a substituição do lema nacional por “Pau Brasil” exprime o posicionamento oswaldiano sobre o tempo. Não mais o progresso, tempo europeu, homogêneo e linear, mas, sim, a transtemporalidade, de tempos atravessados e heterogêneos, dentre os quais está o propriamente brasileiro. Podemos visualizar o entrecruzamento de temporalidades se justapormos a horizontalidade da Bandeira Nacional com a verticalidade da bandeira Pau-Brasil. Enfatizo, a esse respeito, o fato de que Oswald poderia ter escolhido uma bandeira inteiramente nova, indicando a rejeição de todo passado imperial. Ele não o fez, porém. Acatou as cores, o verde e o amarelo, consolidadas pelo Império. Ora, se for verdade que o Império representa a imitação da transplantada cultura europeia, o gesto oswaldiano não é o de recusa da Europa, mas, sim, a manutenção consciente desse contato com o exterior, só que agora, balizado pelos ditames, a seu ver verdadeiramente independentes, de Pau-Brasil.

Se o raciocínio exposto acima for verdadeiro, a conotação política da luta contra a dependência europeia não é nada ingênua. É certo que um programa político não chega a ser formulado expressamente no *Manifesto da Poesia Pau-Brasil*. Mas os indicativos estão dados. Para aclará-los, vale a pena se deter na senha “poesia de exportação”, pela qual Oswald define seu programa poético.

#### 4. “Poesia de exportação”

Não se pode dissociar a expressão “poesia de exportação” da alta da economia cafeeira nos anos 1920. O café financiou o parque industrial paulista e a Semana de Arte Moderna<sup>9</sup>. A saída do café abria as portas para a entrada dos signos modernizantes: automóveis, cinema, telégrafo, sistema de iluminação pública à eletricidade, viadutos e elevadores. Como uma moeda de duas faces, exportação e modernidade andavam juntas no Brasil. Se, por um lado, o café incitava a imaginação artística da fração intelectual da elite paulistana, por outro lado, a poesia Pau-Brasil não quer ser o exato correlato da exportação cafeeira.

No fim das contas, mesmo com a alta cotação, o café saindo em sacas do país não passa de um produto primário. Já o *Manifesto da poesia Pau-Brasil* exprime-se em um vocabulário que melhor coaduna com o setor secundário. O poeta é aproximado de um engenheiro e a criação artística, à fabricação de objetos<sup>10</sup>. Há trabalho sobre um material para sintetizá-lo, conferindo à peça final o “equilíbrio geométrico” e o “acabamento técnico”.

Pau-Brasil não vai mais entregar o detalhe naturalista nem o exotismo romântico, correlatos estéticos do produto primário. Concebido como indústria nacional, Pau-Brasil vai agregar ao material local o enriquecimento industrial de uma perspectiva própria. Assim, se permanece a imagem da exportação, não é, contudo, para continuar a entregar *commodities* como em uma economia colonial. Poesia industrial, Pau-Brasil quer exportar um produto com valor próprio, atrativo ao mercado nacional e internacional. É a perspectiva local que serve de fábrica poética, conforme depoimento de Oswald de Andrade ao *Correio Paulistano*:

O primitivismo que na França aparecia como exotismo era para nós, no Brasil, primitivismo mesmo. Pensei, então, em fazer uma poesia de exportação e não de importação, baseada em nossa ambiência geográfica, histórica e social. Como o pau-brasil foi a primeira riqueza brasileira exportada. Denominei o movimento Pau Brasil (Andrade, 2008, p. 239).

Note-se bem: a ideia de exportação surge no exterior, a França, mas não desde o olhar estrangeiro. Oswald entende que os elementos primitivistas valorizados nas vanguardas francesas – as máscaras africanas, os tambores, a emoção espontânea, a intuição, as cores vivas da mata americana, danças folclóricas, amuletos de religiosidade popular etc. – eram vistos com exotismo. Literalmente, com olhar externo, que não enxerga desde dentro daqueles elementos.

<sup>9</sup> A remissão do projeto poético Pau Brasil ao contexto econômico industrial é exemplarmente abordada por Roberto Schwarz (1987, p.11-28) e por Haroldo de Campos (2017, p. 241-242). Antes, o próprio Oswald (2004, p. 165) já estabelece a relação entre modernismo e a economia paulista dos anos 1920

<sup>10</sup> No ensaio *uma poética da radicalidade*, Haroldo de Campos (2017, p. 245) qualifica a poesia Pau Brasil como “poesia de tipo industrial” por ser rápida e sintetizada ao essencial do processo de signos. Contraposta à poesia industrial moderna brasileira estaria o “velho artesanato discursivo”, por exemplo, do parnasianismo.

No Brasil, pelo contrário, esses elementos constituíam a cultura praticada cotidianamente. Não eram exóticos. Os brasileiros eram nativos daquela cultura primitivista. Viam-na de dentro.

A metáfora do olhar já define Pau-Brasil em 1924 como uma “visão que bata nos cilindros dos moinhos, nas turbinas elétricas, nas usinas produtoras, nas questões cambiais, sem perder de vista o Museu Nacional”. (Andrade, 1972, p. 9). Devemos preservar nessa citação a ambiguidade do verbo “bater”, diante do contexto do contato entre uma modernidade brasileira e uma modernidade global, capitaneada pelo movimento do capital internacional. Pau-Brasil é uma visão que “bate o olho” no movimento global dos interesses mercadológicos. Ou seja, é uma visão atenta a questões político-econômicas que atravessam a relação do Brasil com o exterior. Mas é, também, uma visão que “bate de frente” contra o projeto de uma modernidade globalizante homogênea. Ou seja, é uma visão conflitiva que não aceita mais subordinar-se colonialmente ao capital estrangeiro. Se tem os olhos postos no exterior, também não perde de vista a história local, simbolizada no “Museu Nacional”.

A imagem do museu sugere a fonte que agrega valor à fabricação artística: a história. Olhando para o Brasil sem o olhar exotista, Oswald de Andrade pode enxergar na “nossa ambiência geográfica, histórica e social” aquilo que o europeu não enxergou ou não gostaria que lhe fosse mostrado. A violência da invasão, as crueldades da escravidão, o racismo, a língua portuguesa transformada por indígenas e africanos, os saberes nunca totalmente apagados dos povos que resistiram, a hipocrisia dos valores europeus, a promiscuidade, em suma, a “barbárie” dos “civilizados”. A esse respeito, os capítulos “História do Brasil”, “Poemas da colonização” e “São Martinho”, do livro de poesias *Pau Brasil* são ilustrativos.

A poesia Pau-Brasil não é feita, por conseguinte, com o espírito de importação, aquele mesmo que venera o exterior e traz “o que tem de melhor” para cá, europeizando o Brasil. A poesia Pau-Brasil olha para o exterior com interesse em alcançá-lo. Ela quer estender-se e ganhar o mundo a partir de uma consciência madura de que o Brasil tem algo a oferecer porque tomou conhecimento de si próprio historicamente.

Dessa maneira, Oswald de Andrade demonstra plena consciência de questões econômicas sem cair em ingenuidades. Se a elite cafeeira paulista queria agradar as vitrines europeias, Oswald, por outro lado, entende que nem a subserviência colonial de um exportador de matéria-prima, nem o protencionismo xenófobo são a via moderna para o Brasil. Na senha “poesia de exportação” figura o entendimento da geopolítica do primitivismo. Se a Europa, epicentro da renovação estética, está interessada nas experiências primitivas dos povos nativos do Brasil, daremos, sim, o primitivismo. Afinal de contas, por que deveríamos abrir mão das

vantajosas trocas culturais e econômicas? Porém, entregaremos não o primitivo exótico que os Europeus projetam em nós, mas, sim, o primitivismo fabricado desde a perspectiva que fora recalçada pela dominação colonial.

“Pau-Brasil” – essa palavra, lá fora, o europeu a entende desde o século XV. Como marketing, é excelente. Toca no interesse exploratório internacional sobre o Brasil. Mas o carregamento moderno de Pau-Brasil não levará mais mata exótica nem sacas de café. A tomada de consciência histórica dos Brasis ocultos pela colonização, verbalizado por uma poesia renovada, é a indústria base que exporta um bem com valor agregado. O Brasil valorizado quer ser visto assim lá fora. De manancial de pilhagem à gente com história e cultura. Para ganhar esse valor na cotação global, no entanto, o exterior deve rever sua imagem sobre o Brasil. Isso conduziria a uma outra diplomacia e a outra relação político-econômica. Pau-Brasil quer fazer com que o mundo reconheça em nós algo para se importar, no duplo sentido da palavra.

Quando o *Manifesto da Poesia Pau-Brasil* divide poesia de importação e poesia de exportação, ele permite interpretar essa oposição como reflexo de outra, uma política da importação, própria do Império dependente dos marcos europeus para aparelhar o Estado recém-criado, contra uma política de exportação, esta, de fato, independente e moderna.

## 5. O Brasil já não é sem tempo

Ao longo do artigo, procurei mostrar que o *Manifesto da Poesia Pau-Brasil* traz uma particular compreensão do tempo, cujas implicações políticas estão direcionadas contra o tipo de política cultural que caracterizou o Império e que ainda vigorava nos anos 1920 da Velha República. No entender de Oswald de Andrade, a política imperial visava transplantar modelos europeus, cujo resultado era uma cultura postiça, esta sim comparsa do imperialismo europeu. O modelo europeu estaria temporalmente sempre adiantado em relação ao tempo da cópia brasileira. Daí porque, tendo que esperar os ditames da matriz espiritual, a cultura tida como oficial no Brasil parecia atrasada. Nas viagens de 1923 e 1924, defendi, Oswald de Andrade teria tido a experiência do que chamei de “temporalidades entrecruzadas”, cuja consequência foi pensar o Brasil dentro de uma temporalidade própria, mas em contato com a temporalidade europeia, tornada mundial pela política imperialista. O desenvolvimento dessa experiência é a idealização de um tempo moderno no *Manifesto da Poesia Pau-Brasil*. A isso está ligado também o tempo subjetivo de um “nós” que se altera ao rever a história nacional com olhares anti-imperialistas. Tentei elucidar esse emaranhado temporal no conceito de

“transtemporalidade”. A ele está ligado, por fim, uma política cultural verdadeiramente independente, derivada da temporalidade brasileira, a qual é contraposta à política cultural de dependência, moldada pela temporalidade colonial do Brasil Império.

Diante desse quadro, contra Roberto Schwarz, é difícil sustentar que o manifesto de 1924 seja ufanista e ingênuo. Nele, o contato com o exterior ainda é valorizado e as trocas são mantidas como essencial para a política anti-imperialista Pau-Brasil. E a reflexão sobre o tempo, concretamente ancorada na situação cultural e política do Império, afasta ingenuidades idealistas. Para mudar a relação de dependência no capitalismo global, o Brasil necessita de um programa cultural outro, com uma autoimagem não tutelada pelo estrangeiro. Pau-Brasil não é ingênuo ao cuidar da construção simbólica desse novo programa.

Já contra Vinicius Dantas, está bem claro que ele ignorou toda a questão da temporalidade própria às vanguardas latino-americanas, em especial o impacto nacionalizante que o barroco mineiro teve nos modernistas durante a viagem a Minas Gerais, de 1924. Dificilmente se pode sustentar que Oswald compactuava com o imperialismo francês. As implicações anti-elitistas e anti-imperialistas de Pau-Brasil não perdem valor somente porque o seu autor supostamente não as teria vivido radicalmente enquanto pessoa. No tocante a crítica de Maria Rosaletta Pontes Lima, a alegria de Pau Brasil não é apenas a celebração de uma festa. É a alegria de quem descobre novidades e inventa. Essa alegria não apaga conflitos. Pelo contrário, é uma tentativa de mostrar segurança no combate às relações institucionais entre arte e poder, hauridas desde o Império e que entravam movimentos de renovação.

Não assevero que se deva ignorar a crítica social e política a respeito do programa Pau Brasil. Meu argumento é pela apuração de suas nuances. Estamos longe de uma ufanização do “atraso” porque nem estamos mais na mesma linha temporal, na qual o Brasil pode ser medido como atrasado. A transtemporalidade de Pau-Brasil faz com que a modernidade brasileira não seja apenas renovação do estoque artístico, mas apropriação da própria experiência do tempo como tal. Brasileiros modernos só o seremos quando deixarmos de viver segundo uma temporalidade exclusivamente europeia. No caso do Brasil, o novo, o futuro não é o que vem de fora. Isso, entre nós, é tão antigo quanto a história do país. É a própria história do país. Novo, entre nós, é o que vai para fora. Poesia de exportação. O Brasil já não é sem tempo.

### Referências Bibliográficas

AMARAL, A. **Tarsila: sua obra e seu tempo**. 3ª ed. São Paulo: Editora 34; Edusp, 2003.

<i>Revista Dialectus</i>	Ano 13	n. 33	Maio – Agosto 2024	p. 414 - 433
--------------------------	--------	-------	--------------------	--------------

ANDRADE, M. de. **Crônicas de Malazarte VIII**. In: *Aletria: Revista de Estudos de Literatura*, Belo Horizonte, v.1, n. 1, p. 156-160, out. 1993.

ANDRADE, M. **Poesias Completas**. Edição crítica de Diléa Zanotto Manfio. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: 1987.

ANDRADE, O. de. **Novas Dimensões da Poesia**. In: BOAVENTURA, M. E. (org.). *Estética e Política*. 2 ed. São Paulo: Globo, 2011.

ANDRADE, O. **Embaixada artística: Minas histórica através da visão de um esteta moderno**. In: BOAVENTURA, M. E. (Org.). *Os dentes do dragão*. 2ª ed. São Paulo: Globo, 2008.

ANDRADE, O. **Manifesto Antropófago**. In: *Obras Completas VI. Do Pau-Brasil à Antropofagia e às Utopias*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972.

ANDRADE, O. **Manifesto da Poesia Pau-Brasil**. In: *Obras Completas VI. Do Pau-Brasil à Antropofagia e às Utopias*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972.

ANDRADE, O. **O Caminho Percorrido**. In: *Ponta de lança*. 5ª ed. São Paulo: Globo, 2004.

ANDRADE, O. **O Correio Paulistano e o movimento modernista**. In: BOAVENTURA, M. E. (Org.). *Os dentes do dragão*. 2ª ed. São Paulo: Globo, 2008.

ANDRADE, O. **Poesias reunidas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

ANDRADE, O. **Serafim Ponte Grande**. 9ª ed. São Paulo: Globo, 2007.

AUGUSTO, L. de C. **O primitivismo no Pau-Brasil de Oswald de Andrade: originalidade nativa como mensagem do espírito novo (1917-1925)**. *Dissertação (Mestrado em História)* – Programa de Pós Graduação em História Social da Cultura, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 111f, 2009.

BOSI, A. **A Parábola das Vanguardas Latino-Americanas**. In SCHWARTZ, J. (Org.). *Vanguardas Latino-americanas: Polêmicas, Manifestos e Textos Críticos*. 2ª. Ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

CAMPOS, H. **Uma poética da radicalidade**. In: ANDRADE, O. *Poesias reunidas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

DANTAS, V. **Oswald de Andrade e a Poesia**. In: *Novos Estudos CEBRAP*, n. 30, jul. 1991, p. 191-203.

FONSECA, M. A. **Taí: é e não é. Cancioneiro pau brasil**. In: *Literatura e Sociedade*, São Paulo, n. 7, p. 120-145, 2004.

GORELIK, A. **Das Vanguardas a Brasília: cultura urbana e arquitetura na América Latina**. Tradução de Maria Antonieta Pereira. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.

LIMA, M. R. P. **Festa e Conflito: visões do Brasil em Oswald de Andrade**. *Dissertação (Mestrado em Sociologia)* – Programa de Pós-Graduação em Sociologia, Centro de Humanidades, Universidade Federal do Ceará. Fortaleza, 162f, 2009.

NUNES, B. **Antropofagia ao alcance de todos**. In: ANDRADE, O. *Obras Completas VI. Do Pau-Brasil à Antropofagia e às Utopias*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972, p. xiii-liii.

NUNES, B.. **Oswald Canibal**. São Paulo: Editora Perspectiva 1979.

PAUL, W. **Ordem e Progresso: origem e significado dos símbolos da bandeira nacional brasileira**. In: *Revista da Faculdade de Direito*, Universidade de São Paulo, v. 95, p. 251-270, 2000.

SANTIAGO, S. **Nas malhas da letra**. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

SCHWARCZ, L. **As barbas do imperador: D. Pedro II, um monarca nos trópicos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

SCHWARZ, R. **Nacional por subtração**. In. *Que horas são?* São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

SEVCENKO, N. **Orfeu extático na metrópole: São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.