



Cafezais que a Paulista colhe: representações do café no modernismo paulista

Ana Carolina Carmona-Ribeiro
Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo
(FAU-USP), Instituto Federal de São Paulo (IFSP), Brasil
accribeiro@usp.br

Palavras-chave :

Modernismo paulista; Café; Monteiro Lobato; Blaise Cendrars; Lasar Segall.

RESUMO

O presente artigo propõe um olhar para as representações do café – não apenas da planta (*Coffea arabica*), mas também das paisagens por ela configuradas – na produção do modernismo artístico e literário em São Paulo. O trabalho é parte da pesquisa de doutorado “Botânica modernista e a natureza do Brasil redescoberto”, que investiga o lugar da natureza e de categorias a ela relacionadas (como a paisagem e, especialmente, a vegetação), na configuração de uma identidade nacional e moderna para o Brasil, entre as décadas de 1920 e 1930 – procurando, ainda, compreender os conflitos e contradições a ela inerentes. Pretende-se, aqui, discutir a afirmação de que o modernismo paulista seria a “visão de mundo” da elite do café, expressão estética do projeto político do setor “progressista” da burguesia cafeicultora de São Paulo, tendo como maior expoente Paulo Prado – rico cafeicultor, diretor do Instituto de Defesa do Café, mecenas, patrocinador da Semana de 22 e autor de estudos históricos que exerceram grande influência sobre vários escritores e poetas. Serão analisados, assim, os ensaios “A onda verde” (1920) de Monteiro Lobato e “A metafísica do café” (1927) de Blaise Cendrars; e quatro

gravuras realizadas por Lasar Segall no final dos anos 1920, uma delas concebida como ilustração para o poema “Ponta de trilho”, de Manuel Bandeira – obras cujo tema principal é o café. Pretende-se discutir as especificidades da representação dessa planta em cada trabalho, além de apontar os diálogos entre eles e relacioná-los a outras obras dos mesmos artistas ou, ainda, de outros artistas ou escritores – como o próprio Prado, Mário de Andrade e Oswald de Andrade, por exemplo. Como o café é por eles visto, lido, sentido, recriado? O que essa planta, o seu produto, os espaços por ela configurados ou dela decorrentes, significam nas obras desses artistas e na de seus interlocutores? O que essas representações nos dizem sobre a terra roxa, e outras terras, sobre o chão histórico do café, e também do modernismo, no Brasil?

O café é verde

À primeira vista, Blaise Cendrars (1887-1961) e Monteiro Lobato (1882-1948) parecem autores distantes um do outro. O primeiro, francês, soldado na Primeira Guerra Mundial, *globe-trotter* e poeta, fundador da poesia moderna junto com Apollinaire (1880-1918); o segundo, advogado nascido na pequena Taubaté, promotor público de província por alguns anos, herdeiro de uma fazenda na Serra da Mantiqueira, nacionalista fervoroso, autor de dezenas de livros e criador do mercado editorial no Brasil. Entretanto, na provinciana São Paulo dos anos 1920, as suas trajetórias acabam por se encontrar: ambos, sem serem *modernistas paulistas* propriamente ditos, exercerão papéis destacados na conformação desse movimento.

No caso de Cendrars essa contribuição é indisputada. Mesmo antes de vir ao Brasil, já era lido pelos escritores modernistas; a sua primeira viagem, em 1924 (serão, ao todo, três), é incitada por Oswald de Andrade (1890-1954), que o conhecera em Paris, e financiada por Paulo Prado (1869-1943). Na ocasião, os modernistas o conduzirão em um tour pelo carnaval do Rio de Janeiro e cidades históricas de Minas Gerais, na viagem do “redescobrimento do Brasil”; os próprios modernistas encontram, nessas paisagens e cidades (onde tudo evocava o passado), as raízes populares da cultura brasileira, ali encontrando os fundamentos para a construção de um país “novo e original”. Em São Paulo, Cendrars proferirá palestras sobre arte negra, arte e poesia modernas, além de conhecer fazendas no interior e testemunhar a Revolução de 1924. Sob o impacto do país novo e “inimaginável” – “espetacular demais”, com “a floresta virgem, os rios gigantes, o mato, a selva, o sol, os trópicos, o homem branco que desembarca nisso tudo, que doma o país, que constrói sua pátria” (CENDRARS, 1976, p. 76) – planeja mesmo “um grande filme brasileiro”, nunca realizado. Ao mesmo tempo em que exercerá influência incontestável na fase pau-brasil de Oswald e Tarsila do Amaral (1896-1973), a “aventura brasileira” de Cendrars marcará toda a sua obra – na qual episódios “brasileiros” serão lembrados e recriados constantemente (AMARAL, 1997; EULALIO, 2001).

Já a relação de Lobato com o modernismo é mais polêmica – devido à condenação, por parte do escritor, da exposição de Anita Malfatti em 1917, e à defesa do realismo e do naturalismo nas artes visuais (que acabaram levando boa parte da crítica a classificá-lo como “anti-modernista”

ou “pré-modernista”). Na década de 1920, entretanto, Lobato editou obras de vários modernistas, e em suas próprias obras contribuiu para a renovação da linguagem literária (compartilhando com Mário de Andrade a busca por uma língua “brasileira” marcada pela oralidade, além da ironia e da metalinguagem, criticando duramente os escritores acadêmicos). Assim, ele poderia ser visto não como opositor, e sim como interlocutor do movimento de 22, como defende Sachetta (apud NASSIF, 2012). Outro ponto comum, aproximando Cendrars e Lobato, é a personalidade-chave de Paulo Prado: o rico cafeicultor foi um dos melhores amigos do poeta francês, financiando suas viagens, hospedando-o em suas fazendas, e promovendo as suas conferências sobre poesia e arte moderna. Lobato e Prado foram diretores da célebre *Revista do Brasil*, sendo que o segundo é um dos financiadores da gráfica e editora fundada por Lobato em 1923. Além desse contato pessoal, a ligação entre as três figuras se dá pelo intercâmbio de ideias, como veremos.

*

A crônica *A onda verde* foi escrita em 1920 e publicada no ano seguinte pela editora Monteiro Lobato e Cia, na coletânea de artigos reunidos no livro de mesmo nome. O subtítulo da primeira edição, “jornalismo”, já anunciava a intenção de uso de uma linguagem simples e direta, sem floreios ou (como dizia Lobato, sempre crítico aos “doutores” e “literatos”) “gramatiquices”. A proposta jornalística trazia, além disso, a atualidade dos temas abordados como ponto comum a todos os artigos – demonstrando, em seu conjunto, o viés modernizador, porém crítico, do pensamento de Lobato em relação ao Brasil e à República (LAJOLO, 1985).

O tema da cafeicultura já havia aparecido em *Urupês* (1918) e, principalmente, em *Cidades Mortas* (1919) – que reunia contos escritos na década de 1910 e tratava da desoladora decadência das antigas zonas cafeeiras do Vale do Paraíba, com as terras esgotadas e as antigas fazendas e cidades estagnadas. Desde princípios do século, Lobato apontava que no Brasil o progresso seria “nômade e sujeito a paralisias súbitas”, radicando-se mal (LOBATO, 2009); identificava, assim, o enraizamento do desenvolvimento da cafeicultura no quadro mais amplo das mazelas nacionais. A diferença de *A onda verde* é que a crônica trata da expansão cafeeira no Oeste paulista, uma mudança geográfica que é expressão territorial da disputa entre dois segmentos do baronato cafeicultor: o “grupo tradicional”, do Vale do Paraíba, e o “grupo dinâmico e ousado”, “moderno”, das novas regiões da terra roxa – que, segundo Berriel (2013, p. 22), apoiou o movimento abolicionista e promoveu a imigração europeia, levando ao surgimento de um nacionalismo econômico combinado a um regionalismo cultural, articulação que, para o autor, será esteticamente traduzida pelo “Movimento Modernista”.

Seguindo a sugestão do título, pode-se ler na própria estrutura textual um movimento de onda: inicialmente, como a cafeicultura (da humilde origem em terras fluminenses, à magnificência das plantações do Oeste paulista), o entusiasmo do narrador parece avançar inexoravelmente, sempre adiante, cada vez maior. Algumas considerações críticas teimam em flutuar sobre esta vaga, sem entretanto impedir que se chegue ao tão esperado momento-auge, em que o verde da onda transforma-se na vitoriosa “florada nívea”, prenúncio quase certo de uma boa safra.

Mas, como as ondas, esse é um movimento que vai – e vem. Após a constatação da “vitória”, o narrador se detém e decide recuar, para melhor analisar os “capítulos curiosíssimos”, “oscilantes entre o trágico e o cômico”, da penetração do café nas novas terras.

Nessa primeira parte da crônica, em que a maré sobe, Lobato identifica dois espetáculos “verdes”, a princípio equivalentes (diz ele: “confessemos, um espetáculo vale o outro”): de um lado, o “espetáculo maravilhoso da preamar do café”, “oceano verde-escuro”; de outro, “a maravilhosa vestimenta verde do oásis”, ou seja, a floresta nativa. O escritor parece debater-se entre duas constantes, o entusiasmo pela modernização do país e a admiração pela natureza brasileira – esta última fundada na observação e na vivência pessoal do escritor. O seu espírito aproxima-se do realismo de Euclides da Cunha, que ele declaradamente admira, na denúncia de um Brasil arcaico, regido por uma política ineficaz e incompetente – tradição que, segundo Lafeté (2000, p. 27), será retomada e aprofundada pelo modernismo de 1920.

A admiração pela natureza, no escritor, tem um viés preservacionista; as histórias de *Urupês* e *Cidades Mortas* se passam não apenas nas velhas cidades e vilas, mas também em sítios e fazendas entremeados por paisagens naturais de mata e floresta, sertões, capoeiras, grotas, restingas e brejos – e cada uma dessas formações é descrita em detalhes, inclusive comentando os impactos da ação humana sobre elas, as implicações de desmatamentos, queimadas, plantações etc. O quadro natural que Lobato descreve, por sua complexidade vegetal e paisagística, poderia ser aproximado de uma cena da floresta tropical das gravuras e desenhos de naturalistas do século XIX, como as de Rugendas (1802-1858) ou Manuel de Araújo Porto Alegre (1806-1879). Na crônica aqui analisada, o “mataréu virgem de majestosa beleza” assume importância central do desenvolvimento do texto, configurando-se como um tema. Também em relação à flora Lobato mostra conhecer bem as espécies: as plantas domesticadas, a vegetação da Mata Atlântica e dos campos paulistas – da qual conhece os nomes, os aspectos ecológicos, seus usos e significados ligados aos costumes rurais. Assim, por exemplo, fala no mata-pau (figueira parasita, que envolve a árvore na qual se apoia, sugando a seiva até matá-la); no sapé (um tipo de capim nativo, considerado praga, devido à sua eficiente propagação em terras desmatadas) e na samambaia (indefectível aliada do sapé, na ocupação das terras degradadas); no pau d’alho (árvore grande e frondosa, indicadora de fertilidade dos solos e por isso normalmente a única a ser preservada nos desmatamentos para o plantio de café, passando então a ser usada como atestado de qualidade da terra); nas paineiras e jequitibás (grandes árvores da floresta, destacadas por sua “beleza augusta”). Muitas outras plantas são mencionadas pelo escritor (caetés, cambarás, unhas-de-vaca, begônias, guaimbês, taboas) – mas a espécie mais simbólica, dentre todas, é a peroba, que surge como contraponto do café. Essa árvore de madeira de lei, uma das maiores da floresta atlântica, passa a representar simultaneamente a força da natureza, vivendo por centenas de anos, e a sua fragilidade frente aos machados que “pipocam” em seu tronco.

A expansão cafeeira no Oeste representa a possibilidade de modernização do Brasil, no que Lobato se alinha com o pensamento de Prado; mas se este lamenta a destruição da paisagem natural unicamente por esta ser o último vestígio da história da São Paulo quinhentista e seiscentista (ou seja, uma natureza sem valor próprio, *meio* que teria determinado as característi-

cas da raça, “cenário” para os grandes feitos paulistas), Lobato identifica que o avanço da “onda” é um processo de violência contra a natureza, o que parece lhe causar tristeza e horror, ainda que apareça como inevitável. As imagens por ele utilizadas deixam esses sentimentos claros: incêndios a destruir a floresta, o café-polvo rolando sobre a mata, afundando os dentes “na carne virgem, tressuante de seiva” dos novos territórios. A *onda verde* identifica, ainda, os agentes dessa violência: não mais o genérico *Homo*, animal destruidor que se considera superior aos outros seres vivos (LOBATO, 1979, p. 59-63), mas uma “espécie” determinada: o orgulhoso paulista, de “alma fria” e “ambição feroz”. A cafeicultura ganha com isso uma dimensão épica, em consonância com as construções historiográficas da época – com a aproximação entre o “bandeirante antigo” (a abrir picadas na mata em busca de ouro) e o “bandeirante moderno” (de “machado ao ombro e facho incendiário na mão”, a buscar o “ouro anual das bagas vermelhas”) – mas também trágica. Na narrativa, as características desse paulista-bandeirante – segundo Prado (2004, p. 148-9), a independência de caráter, a ambição do mando e da dominação, o afã imperioso de riqueza, a ativa inquietação, o espírito de mudança – progressivamente, se fundem às do “mestre Café”, planta que se transforma em contraditória personagem humana-desumanizada, “vivo mas inconsciente, cego mas instintivo”.

À oposição natureza-cafeicultura, associam-se outras oposições: a contemplação (característica associada à imobilidade da paisagem como “cenário”) versus a ação – o “primado da ação” representando o domínio do emocional sobre o pensamento, como coloca Sevchenko (2014, p.101); a desordem da mata versus a ordem da “beleza alinhada” dos cafezais – resultado de uma técnica agrônômica que vinha provocando a devastação acelerada dos recursos naturais, pois o plantio alinhado com grande afastamento entre os arbustos provocava a erosão do solo e reduzia a vida útil dos cafezais, levando ainda à contínua devastação de novas terras nas quais a presença dos “matos virgens” era garantia de solos férteis (MARQUESE, 2010, p. 109). Mas a mais importante delas parece ser a oposição antigo-moderno, que – se traduz bem a relação entre natureza e cafeicultura (o paulista “desfez em decênios a obra-prima que a natureza vinha compondo desde a infância da terra”) –, surpreendentemente, é também inerente à própria cultura *do café*. Escreve Lobato:

É de enfiar o peito a impressão de quem pela primeira vez navega sobre o oceano verde-escuro. Horas a fio num *pulmann* da Paulista ou num carro da Mogiana, a cortar um cafezal só – milhões e milhões de pés que ondulam por morro e vale até se perderem no horizonte confundidos com o céu... Um cafezal só, que não acaba mais, sem outras soluções de continuidade além do casario das fazendas e dos postos circunjacentes... Para quem necessita revitalizar as energias murchas e esmaltar-se de indestrutível fé no futuro destas regiões do sul, nada melhor do que um *raid* pelo mar interno da Rubiaceae (LOBATO, 1979, p. 4).

Nesse trecho, aparecem diversas marcas da modernidade da nova paisagem cafeeira: a monocultura – que, se no contexto da economia agroexportadora brasileira não representava novidade, agora era implantada em uma escala inédita, grandiosa, possibilitada pelo advento de novas tecnologias agrícolas; o advento de novos meios de transporte como as ferrovias, ligando regiões antes desconhecidas aos novos centros urbanos e portos, e modernizando o interior do

estado – a exemplo da Companhia Paulista de Estradas de Ferro, companhia privada organizada por fazendeiros e banqueiros paulistas para atender ao escoamento da safra; os automóveis, e, com eles, os *raids* (corridas que podiam ser feitas nas novas estradas de rodagem ou, ainda, em meio urbano, momento em que esse “brinquedo de ricos” se transformava em uma máquina letal), que ademais tem um sentido bélico e militar – *raids* aéreos são a tomada relâmpago de um território hostil para cumprir uma missão, regressando em seguida à zona segura; o café como energético e revitalizante, “desde cedo associado ao ritmo do trabalho, à vida moderna e à cidade” – em oposição, por exemplo, à morosidade do chá, cujo cerimonial ligava-se a um mundo pré-industrial (SEVCHENKO, 2014, p. 83); e, por fim, como que sintetizando todos esses aspectos, a importante capacidade do café de se constituir como símbolo de “fé no futuro” (associado aqui, ao sul, numa rejeição implícita do norte “atrasado”). Assim, o café passa a ser associado à “palavra-potência” daquele momento: o “moderno”, que “introduzindo um novo sentido à história e alterando o vetor dinâmico do tempo”, revelará a sua índole “não a partir de algum ponto remoto no passado, mas de algum lugar no futuro” (SEVCHENKO, 2014, p. 228).

Na visão de Lobato, entretanto, os “aspectos antigos” – ou atrasados – da “ofensiva irresistível” do café (mais uma metáfora militar) são significativos: abrangem a questão do trabalho; a atuação do estado, das elites e de outros agentes envolvidos na produção e exportação do café; a propriedade da terra. Quanto ao trabalho, o escritor relembra as marcas da escravidão na cafeicultura (“o oito de negros tocado a bacalhau”), sem se aprofundar – talvez por, como sugere Perrone-Moisés (2007, p. 38), ser este um tema “espinhoso”, demasiado próximo da realidade de então –, passando então a tratar dos trabalhadores que lhe interessam:

As hostes de sertanejos, os mais rijos do Brasil, que descem pelo inferno dos socavões da Bahia, de machado às costas e uma fúria de destruição nos músculos. O duelo entre esses heróis de dentes apontados a faca e a seiva bruta. O machado que canta no róseo das perobas. A foice que risca a miuçalha vegetal. A queimada (...). E depois o sertanejo que volta à querência com o dinheiro no lenço – pago e repago da faina com o espetáculo fulgurante da queimada que leva impresso na retina. Eles destroem, mas não sabem construir (LOBATO, 1979, p. 6).

O sertanejo – agora pintado com tintas diferentes daquelas com que inicialmente Lobato pintou o Jeca Tatu ou o caboclo caipira que em *Velha Praga* (1914) ele comparava a um parasita incendiário (queimando a mata nativa para fazer uma roça de feijão, ou mesmo sem qualquer outra finalidade que a de ver o fogo arder) – transforma-se, ao abrir os terrenos para a expansão cafeeira rumo ao Oeste, num “herói” forte e bruto, vindo do Norte. Mas esse herói problemático é também um mercenário com fogo nos olhos, que sabe apenas desmatar, incendiar, destruir – sendo redimido, apenas, pelo “bravo italiano” que, com outros colonos europeus, entra em cena de enxada nas mãos. Na visão de Lobato é somente este trabalhador imigrante que saberá ultrapassar o incêndio e “construir” (semear, plantar, colher), dando início ao “drama da formação”; o autor não especifica que formação é essa, mas é certo que se trata da formação da nação, ou, ainda, do povo brasileiro, com a imigração europeia representando talvez a possibilidade de “melhoramento” da raça, pelo embranquecimento. Por trás dessa visão vislumbram-se concepções racistas e eugênicas, aos moldes de muitos de seus contemporâneos – como Menotti del Picchia (1892-

1988), que acreditava que o mestiço seria vencido pela “vitória fisiológica das raças fortes, que os navios de todo mundo despejam nos nossos portos”, expressando, para Fabris (1994, p. 7), o sonho das elites da constituição de um “Brasil branco”, no qual o brasileiro se constituiria a partir da “recusa de todo símbolo não-moderno”. Mas Lobato tem o mérito de sugerir que o fazendeiro paulista não é único responsável pelo avanço da produção e pelo “glorioso destino do café” – como fazem Prado (para quem as elites rurais seriam legítimas herdeiras do bandeirante, “raça paulista”) ou Oswald (ao escrever que os cafezais são coroados, colhidos, esparramados pela Cia Paulista, que acaba recebendo os louros pelo trabalho alheio).

O escritor tece também duras críticas aos outros agentes envolvidos na cafeicultura. Primeiramente, denuncia a inépcia dos “governos”: desde frágeis tentativas de controle da expansão das terras cultivadas, até a aplicação de impostos e sobretaxas excessivos sobre o café; é uma constante na obra do escritor a crítica ao estado – “um monstro frio” cujas criações são “o militarismo, a burocracia, o privilégio, o fisco, a censura”, e que pode ser entendido em oposição ao “povo” (LOBATO, 1979, p. 56). Critica, ainda, a irracionalidade do fazendeiro: sua mentalidade “alcionista” (sempre a direcionar a produção a partir da hipótese da “alta” dos preços do café, ignorando a história econômica do país e a fragilidade da artificial política de sustentação dos preços mantida pelo governo) e “loucamente esbanjadora” (refletindo-se no luxo e na ostentação de seu modo de vida, no desprezo pelos investimentos em novas culturas ou tecnologias, na falta de uma visão mais abrangente sobre o seu lugar na sociedade). Há, ainda, a menção indireta a outros envolvidos no processo: os participantes da “jogatina de Santos”, ou seja, os setores ligados à intermediação comercial e financeira do café, dominados, segundo Berriel (2000, p. 34), por capitais ingleses e norte-americanos, que controlavam as atividades mais rentáveis da economia cafeeira por meio de mecanismos de escoamento da produção e de casas exportadoras.

Por fim, a questão da posse das terras pode ser apontada como momento de virada da narrativa, em que a maré volta a baixar. O tom agora se aproxima da comédia, representação satírica de ações humanas medíocres ou tolas; Lobato dedica a essa questão toda a parte final do texto, voltando a ela também em outros artigos do livro. A base da existência da fazenda de café é justamente a “criação da propriedade de título líquido”, viabilizada pela grilagem – uma prática de corrupção profundamente enraizada na história nacional. O grileiro sem escrúpulos é o responsável pela espoliação das terras devolutas e mesmo de terras legitimamente “apropriariadas” – expulsando os antigos donos, que ali tinham vivido por gerações, sem maiores expectativas que tirar de milhares de alqueires “um prato de feijão e uns porquinhos de ceva”. Sempre firmado na “gazua da lei” (e frequentemente travestido de agrimensor ou advogado, este último especialista em “converter a Natureza em propriedade”), ele seria o verdadeiro responsável pela “abertura das portas do sertão”, usando, para isso, uma “chave falsa” – afirmação que desconstrói explicitamente a ideia de Prado e boa parte dos modernistas de que a interiorização do país seria obra de “heróis” (fossem eles bandeirantes do século XVI ou cafeicultores do XX), dando a esse processo um caráter farsesco.

Note-se que, mesmo aqui, o autor divide-se entre a posição do homem “perfeitamente moral”, que se incomoda com a corrupção e acredita que o estado, a justiça e as instituições seriam

capazes de lhe fazer frente, e a posição de quem apenas resigna-se a tal situação – na medida em que (por bem ou por mal), ela seria capaz de dinamizar a estagnada estrutura fundiária brasileira e fazer progredir a agricultura, assim como viabilizar a superação do atraso do “sertão modorrento” (uma caracterização compartilhada com vários autores seus contemporâneos, relacionada à visão da “pobreza” do meio natural sertanejo, ou, mais frequentemente, à “pobreza moral” de seus habitantes). O que prevalece, ao fim da A onda verde, é o sentimento de resignação; conclui-se que, para além de questões de moral, o café “tem fome”, uma fome “simpática”. Incapaz de resistir à onda, Lobato, apesar de seu posicionamento crítico, parece entregar-se a ela.

*

Em *A metafísica do café*, Blaise Cendrars parece aceitar o desafio de Lobato: eis que surge um escritor com “amplitude de visão” e “coragem” suficiente para ver, sentir e contar “a epopeia, a tragédia, o drama e a comédia” do café – segundo o paulista, um grande tema que os literatos brasileiros (significativamente, bebendo *chazinhos*) pareciam incapazes de acessar. O texto é publicado pela primeira vez em francês, no periódico carioca *O Jornal* – que, em 15 de outubro de 1927, lançou uma edição comemorativa do bicentenário do café no Brasil, contendo centenas de textos, gráficos e ilustrações sobre o tema, com a pretensão de constituir uma documentação “de tudo quanto se refere à vida do Brasil, do ponto de vista da repercussão econômica, financeira e social produzida pela cultura do café” (O JORNAL, 1927).

À época, Cendrars estava em sua terceira viagem ao Brasil, realizada entre 1927 e 1928. Segundo Eulalio (2001, p. 42) as relações com os modernistas haviam esfriado, à exceção da amizade com Prado; o contato com esse “grande industrial, cuja constante companhia e amizade lhe facultavam o acesso aos meios da plutocracia do café e da oligarquia política paulista”, teria contribuído para que o poeta passasse a ver o Brasil como uma oportunidade para “fabulosas transações financeiras” (comércio de combustíveis, cinema, exportação de café). Estas lhe permitiram acumular uma fortuna “à americana”, e ao mesmo tempo contribuir para “a construção do futuro de um país jovem”. É nesse contexto que,

Fascinado pela riqueza e pelo progresso criados pela monocultura local, Cendrars escreve *La métaphysique du café*, certamente um dos mais expressivos documentos sobre a euforia econômica paulista e o sentimento de onipotência dele resultante – que a crise de 1929, e revolução brasileira do ano seguinte e a política cafeeira da valorização se encarregariam de devolver ao lugar devido (EULALIO, 2001, p. 42).

A referência à metafísica aparece no título de ensaio e, em seguida, na epígrafe – na qual Cendrars, antecipando os procedimentos de montagem que aparecerão novamente no texto, se apropria de um obituário que anuncia a morte, no Panamá, do “último descendente direto do grande filósofo alemão Immanuel Kant (...) proprietário de uma fazenda de café”. Para além da *blague* ou da coincidência curiosa posta nessa epígrafe¹ – proporcionada pela mobilidade típica da expansão imperialista, em que a “cultura” de um europeu-filósofo, homem do pensa-

¹ Embora não apareça no texto de 1927, a epígrafe comparece na edição brasileira de 1976. É possível que

mento, pode se transmutar na “cultura” do café, por trás da qual sem dúvida está a “cultura” de um homem de ação – a relação da cafeicultura com as especulações sobre a “essência do ser” é explicada somente nas últimas linhas do ensaio: a cultura do café proporcionaria, juntamente com as transformações materiais (da ciência e da produção, do consumo, da circulação), uma verdadeira e inédita “progressão moral”, com a evolução da sociedade rumo à “civilização”, à “democracia” e à “cidadania”, princípios não perceptíveis diretamente de modo empírico, concepções do mundo não suscetíveis de demonstração científica.

A partir daí, o texto é construído quase como uma montagem de fotogramas ou quadros que se sucedem, suscitando especulações poético-histórico-filosóficas por parte do autor – que não demora a inserir-se em primeira pessoa na narração, como personagem da própria obra, sujeito de cenas vivas que recusa a tratar como cenários. Escrevia Cendrars, nos *19 Poèmes Élastiques* (1919): “Não me interessa mais a paisagem/ E sim a dança da paisagem/ Dança-paisagem”; como coloca Eulalio (2001, p. 23), a vontade do viajante seria a de se fundir à paisagem: “penetrar as coisas, interpretá-las, descrever ao seu modo animais e homens”.

O primeiro quadro é uma paisagem da técnica: estradas, canais, vias férreas, portos, armazéns etc. – uma enumeração de construções, espaços e equipamentos ligados à industrialização. Tais objetos são geometricamente reduzidos a “linhas e curvas” (sugerindo que o próprio narrador está em movimento, em um trem ou automóvel), e são sinais de uma “grande transformação da paisagem contemporânea”, cuja grande responsável seria a monocultura. Esse trecho do discurso de Cendrars tem forte paralelismo com as colocações de Marx e Engels no *Manifesto Comunista* (1848), que já no século XIX ressaltavam o sentido épico dos avanços do desenvolvimento das forças produtivas, liderado pela burguesia (ENGELS, MARX, 1998). Segundo Cendrars, a monocultura, desenvolvimento moderno e científico da agricultura baseado “na economia do trabalho humano”, é uma delas – transformando radicalmente “a aparência do mundo” e triturando “produtos, matérias-primas, plantas, animais” de todas as zonas do planeta. São destruições, transtornos e desagregações que o poeta que vê com incondicional admiração.

Como dado novo no modernismo brasileiro, Cendrars traz a natureza para o centro da ideia de modernidade. O fato de o Brasil ser maior produtor mundial de café, baseado na monocultura e no latifúndio, implica em um grau inimaginável de tecnicização da vegetação e da paisagem. Assim, esta planta se aproxima do artifício – uma espécie reproduzida em série, quase máquina ou peça mecânica – imagem que Mário de Andrade já havia insinuado em 1928, quando, na Amazônia, sente saudades de São Paulo: “de repente o *spleen* me bate. Virei *pullman* da Paulista, estrada de rodagem caminho do Cubatão, pé de café, telefone: cidade” (ANDRADE, 2015, p. 137). Conformando uma paisagem monótona, em que cada planta é igual a todas as outras (a variedade e a diversidade tornadas unidade), o cafezal traz uma natureza que nunca esteve tão próxima das características da indústria. Nesse sentido, há aqui uma curiosa proximidade com o *Manifesto da Flora Futurista* (1924), no qual o italiano Fedele Azari (1895-1930) afirma que a “decadente” flora natural não mais corresponderia ao gosto hodierno – defendendo, em seu lugar, uma flora nova, “originalíssi-

o obituário seja ficcional, remetendo à questão “realidade versus ficção” na obra de Cendrars, repleta de “imagens intencionalmente deformadas pelo gosto da fábula” (CALIL apud CENDRARS, 1976, p. 13).

ma, coloridíssima, perfumadíssima”, “absolutamente inventada” (AZARI apud BORTULUCCE, 2010, p. 154-156). Azari propunha que os artistas criassem tal flora – o que efetivamente acontece, não só pelos italianos Giacomo Balla (1871-1958) e Oswald Bot (1895-1958), mas também no modernismo paulista: nos poemas de *Feuilles de route* do próprio Cendrars, nas pinturas da fase antropofágica de Tarsila, em *Macunaíma*. Cendrars percebe, porém, que é a monocultura a mais radical realização dessa tarefa, em termos de escala e alcance social.

Contrariando a ordem da narrativa linear, após essa apresentação entusiasta da monocultura, surge mais um quadro de enumerações, e ainda maior; o leitor, quase sem fôlego, acompanha a “magnífica desordem” dos cais dos portos do Rio e de Santos, abarrotados de mercadorias:

(...) esses caixotes de automóveis, estas locomotivas a granel, estes vagões desmontados, este ferro velho, estas máquinas, estas imagens de Santa Terezinha do menino Jesus introduzidas às dezenas de milhares, estes barris de vinho, estes tonéis de gasolina, estas banheiras, estes fardos de papel higiênico, estas montanhas de gramofones e alto-falantes, estes aparelhos elétricos, estas malas de roupas finas e tecidos raros, de perfumes na moda e colares de pérolas, estas malas postais, livros, cartas, jornais de todos os países do globo, estes produtos químicos, estas ferramentas, estes instrumentos, uma grua de 100000 quilos, um trator, uma maleta de cirurgia, o quê! (...) esses portos, essas cidades, esses homens que desembarcam todos os dias, esses navios hasteando bandeiras de 25 nações diferentes... (CENDRARS, 1972, p. 73)

Descobre-se que, surpreendentemente, tudo isso “brotou de um grão de café:” reforça-se a tese da natureza-artificial, na ideia algo absurda de uma planta capaz de gerar coisas tão díspares quanto máquinas, itens de higiene, produtos de luxo, correspondências, impressos e até mesmo imagens. O impacto dessa segunda enumeração vem da justaposição semântica e tipográfica de inúmeros fragmentos que unidos, criam algo maior do que eles mesmos, um enigmático colosso, milagre da produção capitalista; a modernização de Cendrars está posta no conteúdo e coerentemente exposta na própria forma e nas imagens poéticas do texto.

Para o *globe-trotter* Cendrars, o porto é ponto de chegada e recomeço da viagem; e se o seu anfitrião no Brasil era Paulo Prado, nada mais natural do que subir a Serra do Mar rumo ao planalto, e dali para Oeste, diretamente às fontes da “fúrida abundância”: a fazenda de café, mais precisamente, a Fazenda São Martinho, em Sertãozinho – um latifúndio de propriedade da família Prado, administrado pelo Conselheiro Antônio Prado (1840-1929), e onde os colonos (preferencialmente italianos) cultivavam mais de 3 milhões de pés de café (SOUZA, 2009). Apresenta-se, então, um novo quadro – em que Cendrars reforça o que já haviam dito Oswald e o próprio Prado: o cafezal seria a nova paisagem, a paisagem em si, a paisagem por excelência – substituta da “paisagem histórica” e da paisagem “natural” do passado. É uma construção significativa, por representar uma vitória absoluta do homem sobre a natureza e a geografia, e, como já visto, sobre minerais, plantas e animais, que a monocultura “tritura, dissocia e desagrega”. O narrador está imerso na paisagem, todos os sentidos a postos:

Lá fui eu. Era em São Martinho. De manhã. Por volta das dez horas. Fazia um calor de matar. Nada se mexia. Nenhum barulho. Nenhum passarinho. O amigo que me acompanhava se calava também. Os pés plantados na terra vermelha eu contemplava um colosso assentado sobre as colinas, um mar esmeralda, um oceano profundo, sombrio, taciturno e como petrificado: três ou quatro milhões de pés de café. Os arbustos plantados em quinôncio escalavam as encostas em filas cerradas e as fileiras de arbustos reluziam ao sol como se tivessem sido envernizados. Três cristas, quatro cristas, cinco cristas se desdobravam a perder de vista, tudo nítido, limpo, livre, sem uma só erva daninha. Que espetáculo! (CENDRARS, 1976, p. 74)

Para traduzir a grandeza do cafezal parece não haver imagem melhor do que a do mar – tanto que ela é também usada por Lobato, Oswald e Prado. Tomando a sugestão do título do ensaio, pode-se aproximar o “oceano petrificado” de Cendrars da pintura metafísica de Giorgio De Chirico (1888-1978) e Carlo Carrà (1881-1966), que, entre as décadas de 1910 e 1920, faziam na Itália obras “em que a figuração parece se congelar, imersa num silêncio quase palpável, numa negação da vida e do movimento, em nome de uma sublimação e uma espécie de transubstanciação da matéria, da orgânica para a inorgânica” (ARGAN, 2008, p. 659). Na descrição de Cendrars, o silêncio (ausente a “aflição humorística dos passarinhos”), a imobilidade (pés que se enraizam na terra, pessoas tornando-se plantas), a nitidez artificial da vegetação (envernizada pelo sol, ainda que a cena seja sombria), a asséptica limpeza da plantação (erradicada a alegria do “mato luxuriante” de Lobato) – tudo indica um espaço que se confunde com os objetos, sendo assim paradoxalmente a-espacial; um espaço parado e atemporal (fora da história, sem qualquer relação com o mundo presente, passado ou futuro). Tal espetáculo faz com que o narrador, chocado, se cale: paisagem imóvel, poeta mudo. Esse sentimento angustiante aproxima-se do vazio e da morte – e o poeta então reage: “Quis gritar de admiração. Porém grandeza demais constrange, sufoca e angustia. Não tinha mais palavras. Então me pus a pensar vertiginosamente” (CENDRARS, 1976, p. 74).

A grandeza da paisagem em Cendrars não leva a um êxtase sensual, como o de Mário – que diz, frente à paisagem amazônica: “adoro voluptuosamente a natureza, gozo demais porém, quando vou descrever, ela não me interessa mais. Tem qualquer coisa de sexual o meu prazer das vistas e não sei como dizer” (ANDRADE, 2015, p. 74). A sua vertigem é uma reação intelectual, do pensamento. A imobilidade da cena metafísica é vencida pelo “desejo irreparável de se fundir numa força colossal, uma massa devastadora que em avalanche sepulte o velho mundo e redesenhe um novo à sua imagem” (SEVCHENKO, 2014, p. 88). O narrador volta, assim, à história, à ação, ao trabalho:

... Alguns homens vieram. Tocaram fogo na floresta virgem. Desbravou-se. Arrancou-se os cepos seculares. Limpa-se. Prepara-se o solo para receber centenas de milhares de mudas de café confortavelmente instaladas em cestinhas de aparas... Trabalha-se. Todos os dias. Trezentos e sessenta e cinco vezes por ano executa-se a mesma tarefa, teimosamente, minuciosamente, em silêncio. Toca-se fogo. Desbrava-se. Planta-se. E as plantações se estendem no interior do país, sobre milhares e milhares de quilômetros quadrados... (CENDRARS, 1972, p. 74)

Essa história é portanto a da “luta contra a natureza”, inimiga a ser dominada, espoliada, queimada. A sua destruição, nunca lamentada, dará lugar à “ordem” e à “harmonia”: uma visão

que não é outra que não a do colonizador europeu (e das elites locais que o sustentavam), na abertura colonialista e imperialista de novos mercados e na sujeição dos territórios ao papel de fornecedores de matérias-primas. No final do texto, ele voltará ao assunto, lembrando admirado de outros “centros mundiais de produção” monocultora: a Nova Zelândia, o Canadá, Nova Orleans, Índias, Egito, Bornéu, Cuba, China, Argentina, produzindo trigo, milho, algodão, borra-cha, seda, arroz, chá, frutas, legumes, gado, carne, tabaco, cacau, açúcar e, é claro, café – aqui novamente a enumeração, os países como que reduzidos às mercadorias que produzem. Fica explícita a admiração do poeta pelos esforços de transformação radical dos territórios, com o controle da natureza e dos povos originários – posição que Prado (2004, p. 209), também compartilhará, ao elogiar “o esforço inglês” que transformou “o deserto australiano, pobre, esfomeado e sedento (...) numa espantosa florescência”.

O narrador então se lembra de que por trás desse “espetáculo” há o, trabalho de homens anônimos; mas Cendrars sugere que há de haver “inteligência” e “vontade” para além do automatismo dos braços – e se questiona: seriam a severidade, o alinhamento, o sentimento do belo presentes na cafeicultura obras “de um só homem” ou (“mais certamente”) de todo o “espírito humano”? Ele não dá uma resposta direta, mas todas as possíveis respostas a essa especulação parecem apontar para o alinhamento do narrador com o explorador: se a plantação é obra de um único homem, esse homem não poderia ser outro que o fazendeiro ou o dono da companhia; se obra do “espírito humano”, pareceria inevitável assinalar o papel fundamental da burguesia cafeicultora na conformação desse espírito, mas Cendrars não o faz. Como se sabe, o movimento do café foi dirigido pelas elites agrárias, pelos banqueiros, pelos vários intermediários que controlavam o transporte, o comércio e a exportação; todos esses grupos sabidamente motivados pelo lucro, acumulando enormes fortunas e controlando a máquina estatal em função de seus próprios interesses, durante toda a Primeira República – e cujo melhor exemplo talvez seja o do Convênio de Taubaté, no qual o estado arcava com a política de sustentação artificial dos preços do café, de forma que todo o Brasil contribuía para sustentar a cafeicultura e os lucros do baronato paulista (BERRIEL, 2013a).

Ainda em relação a essa questão, Cendrars – mais explicitamente que Lobato – nota com perspicácia que a importância do café no mundo moderno deve-se ao seu uso como energético. O autor questiona se esta “necessidade de intoxicação” (presente, diz ele, em todas as épocas da história), seria um “vício particular” ou “uma idiosincrasia própria do gênero humano” – e novamente acaba abstraindo a associação do café com as necessidades do novo modo de produção, sem enxergá-lo como item de primeira necessidade na exploração capitalista – combustível essencial para uma classe operária submetida às extenuantes jornadas de trabalho nas fábricas e oficinas. Nas palavras de Sevchenko (2014, p. 83), o café – como outros energéticos e dissipadores de energia (o guaraná, o álcool, o cigarro, a aspirina, a Coca-Cola, e os “vícios elegantes” da morfina, da cocaína e do jogo) – seria um indispensável aliado dos “novos modelos sociais de disciplina”, no regramento da vida de milhões de “homens e mulheres submetidos à pressão das novas demandas de atividade e desempenho”.

Da parte de Cendrars, assumida essa postura abstrata (a-histórica e genericamente humana), e ocultada a burguesia, fica mais confortável olhar para os trabalhadores do café. Ao descrever

quem eles são (homens pobres “de todos os países” e “de todas as raças”) e o que os motiva, o poeta mostra-se entusiasta da modernização capitalista: acreditando no *self-made man*, para ele o alargamento das plantações, o florescimento dos arbustos, e finalmente o fruto do café (e seus “dois grãos”) dariam mesmo ao “mais pobre colono” a possibilidade de progredir pelo trabalho. A meta desse progresso é o conforto pequeno-burguês, em que o acesso aos bens de consumo (trazidos da Europa) levaria, progressivamente, a significativas mudanças na mentalidade e na cultura do indivíduo, que parece se transformar no personagem-tipo dos “frementes anos 20” (SEVCHENKO, 2014): um “cidadão” bem vestido no volante de um Ford, praticando esportes e comprando livros. Curiosamente, para ele, é assim (e não por organização da classe, que em 1917 havia levado à grandes greves operárias em São Paulo) que o trabalhador abandonaria o seu “embrutecimento” em direção à “vida consciente”, constituindo assim a base fundamental da “nova democracia” por vir. Além disso, ao produzir café, o trabalhador estaria contribuindo para a construção da “boa cidade de São Paulo” – ou, em outras palavras, para as reformas embelezadoras e higienistas da capital paulista, com marcante exclusão das classes populares e apagamento da memória da cidade antiga.

Assim, Cendrars conclui o ensaio com a “revolução” representada pela monocultura, não apenas a cafeeira, mas todas as outras, em colônias de todo o mundo. Finalizando o texto num tom que reitera o do *Manifesto Comunista* (ao descrever epicamente as conquistas da burguesia e a transformação do mundo que ela realiza), o autor associa “transformações materiais” e “progressão moral”. Mas, diferentemente de Marx e Engels – que veem como resultado do desenvolvimento do capitalismo o nascimento de uma nova classe, o proletariado, capaz de mudar os rumos da história – ele crê na constituição de “novas democracias” capitalistas, em que não existem burgueses e trabalhadores, mas apenas “cidadãos”. Igualando revolução e progresso, aponta para “uma nova concepção da civilização”, afirmando, assim, a ligação entre a cafeicultura e a visão de mundo das elites cafeicultoras, no que se refere à modernização e seus diversos aspectos.

O café é preto

Entre 1927 e 1930, Lasar Segall (1891-1957) produz pelo menos quatro gravuras com representações do café. Nessas obras, é capaz de destacar o que Cendrars ignora e Lobato não desenvolve: as contradições do processo da modernização capitalista no Brasil, em especial àquelas ligadas ao trabalho e aos impactos sociais do café. Percebe-se, ao comparar as obras dos três artistas – ou quatro, se incluirmos Manuel Bandeira (1886-1968) –, que planta e plantação espetacularizadas, o café transformado em bandeirante ou militar, alçado a símbolo da modernidade, são a outra face do trabalhador conciliado, supostamente integrado ao progresso, e da escravidão desaparecida para dar lugar ao imigrante.

A primeira gravura – nomeada posteriormente *Homem com cartaz e cafezal* – é publicada em 1927, na mesma edição comemorativa d’*O jornal* em que aparece o texto de Cendrars,

e acompanha o poema *Ponta de trilho*, de Bandeira². Nesse mesmo ano Segall naturaliza-se brasileiro; residindo no Brasil desde 1923, suas obras eram já reconhecidas e identificadas com as do grupo modernista de São Paulo, tendo exposto na cidade pela primeira vez em 1913 e depois em 1924 – ano em que realiza, também, a decoração do “pavilhão modernista” de D. Olívia Penteado (1872-1934) (SEGALL, 1991, p. 151). Bandeira, por sua vez, já havia publicado três livros (*A Cinza das Horas*, em 1917, *Carnaval*, 1919 e *O Ritmo Dissoluto*, em 1924), e, residindo no Rio de Janeiro, viria a contribuir com a Semana de 22 com o poema *Os sapos*, lido por Ronald de Carvalho (1893-1935) no Teatro Municipal de São Paulo.

Homem com cartaz e cafezal destoa das imagens da edição comemorativa, em sua maior parte representações ufanistas e naturalistas de temas ligados à cafeicultura, entre retratos de personagens (como o “bandeirante introdutor do café no Brasil”) e cenas de cidades e plantações (cuja realização ficou a cargo de desenhistas e ilustradores especialmente enviados às “cidades mortas do Rio de Janeiro”, ao Porto de Santos, ao Vale do Paraíba e ao Oeste paulista) – e, ainda, elementos gráficos como faixas, molduras e vinhetas com releituras *art nouveau* de partes da planta (ramos, folhas, grãos) ou desenhos abstratos inspirados na “arte indígena brasileira, sobretudo marajoara” (O JORNAL, 1927).

À primeira vista, as obras de Segall e Bandeira são exaltações da cafeicultura: o refrão “Marcha soldado/ Pé de café!” (que cadencia o poema e aparece na gravura) sugere a ideia de avanço da inexorável marcha militar republicana. No poema, o pé de café é um homem-soldado, filho de um “soldadinho verde da Martinica” e da “mulata roxa” (o feminino novamente usado na representação da terra e da natureza, como já visto em Lobato, em Prado, e seguindo a tradição literária nacional); este soldadinho é apenas um entre muitos, constituindo com outros pés de café um “exército de soldadinhos vermelhos” que representam o batalhão alinhado da expansão cafeicultora, tomando as terras de assalto, acampando e gerando riquezas, estradas, cidades (“Resendes, Valenças, Vassouras”). A cafeicultura irá gerar, também, Itaperuna (“ponta de trilho da civilização cafeeira”, município brasileiro que mais produziu café no ano de 1927) e, significativamente, a própria República – quando os “barões estadistas” do Império, dissipando em luxo as riquezas da primeira onda cafeeira, são substituídos pelos “paulistas e baianos” dispostos a ocupar o planalto e transformar o soldadinho “no maior soldado brasileiro”, consumando-se assim a na grande epopeia da formação nacional, das bandeiras à cafeicultura. A gravura de Segall expressa também um aparente otimismo: em primeiro plano, está a figura que, por sua postura e pelo fato de carregar um cartaz – meio de comunicação eminentemente moderno, cuja função é a “rápida mobilização e a integração social” (SEVCHENKO, 2014, p. 207) –, poderia ser identificada como um manifestante *cafezista*; de sua boca saem palavras de ordem, e ela literalmente veste a camisa do café, estampada com folhas e frutos. Por trás do homem, as fileiras alinhadas da plantação conduzem a um único ponto de fuga – a cidade de arranha-céus no canto superior esquerdo –, explicitando a ligação entre as boas safras e o desenvolvimento da cidade moderna, como faz também Oswald em *Paisagem*, em que “nuvens constroem cidades nos horizontes dos carreadores”.

² O poema foi escrito em 1922, publicado pela primeira vez n’ *O jornal* em 1927; permaneceu inédito em livro até 1948, quando reapareceu em Mafuá do Malungo (BACIU, 1966, p. 103), intitulado Itaperuna.

Mas uma análise mais detida permite outras leituras. Em *Homem com cartaz...*, a temática caracteristicamente moderna (ou mesmo “futurista”) da cafeicultura parece em conflito com a perspectiva tecnicamente errada do desenho da plantação, que desobedece as regras de posicionamento dos pontos de fuga. A geometria pura que regrava o plantio dos arbustos (que tanto impressionou Cendrars, por seu alinhamento sobre-humano – nesse aspecto equivalente às modernas técnicas de construção de arranha-céus), é prejudicada pela imprecisão artesanal da xilogravura, que expõe as marcas da mão do artista e dificulta o desenho de linhas perfeitamente retilíneas. Percebe-se que o cartaz, e seu slogan de caráter propagandístico (e autoritário, pela mensagem que transmite e pelo uso do imperativo), parecem estar sendo forçosamente enfiados cabeça adentro (“marcha soldado”) e goela abaixo (“o Brasil não fica em pé”) do homem. Este, assustado (seu olho está esbugalhado, vidrado), tem os seus órgãos digestivos e respiratórios transformados em folhas e frutos de café, uma imagem aterrorizante – e que de certa forma inverte a perspectiva do *Manifesto Pau-brasil* (em que a “comunicação com o solo” é fundamento progressista e mesmo revolucionário para uma arte brasileira) e mostra do que as “elites vegetais” são verdadeiramente capazes (ANDRADE apud TELES, 1983, p. 356). A gravura permite ainda retomar, também num sentido diverso, a “planta-homem” que Prado (2004, p. 78) havia proposto como síntese “tipo paulista”, espécie “forte, rude e frondosa”, surgida do cruzamento entre o índio (“habitado ao sertão como um animal à sua mata”) e o branco (“aventureiro, audacioso e forte”); o que Segall apresenta é um “homem-planta”, ser cuja humanidade está sendo reduzida (embora não deixe claro por quem).

Em Bandeira, Itaperuna é fruto da cafeicultura, expressando as riquezas e progressos dela resultantes. Mas no meio do poema o escritor percebe que se deixava levar pelo discurso *cafezista* (“ora esta, eu agora me esqueci que não sou republicano!”), posicionando-se assim com distanciamento crítico. É a partir daí que Itaperuna passa a ser defendida como “exceção republicana” – fruto anormal do café, que não se baseia no latifúndio (“quatro mil oitocentas e seis pequenas propriedades registradas”) e cuja consciência é limpa, sem mortes ou traições (diferentemente de seu pai, que troca de terras como de mulheres; ou dos bandeirantes que marcaram o território com seus crimes e emboscadas). Como que respondendo a Lobato (“Qual onda verde que nada”), Bandeira desnaturaliza a imagem da cafeicultura, situando-a política e socialmente – e abrindo assim a possibilidade, também, de sua humanização, na medida em que o café é pensado em relação com as questões sociais de seu tempo.



Figura 5 – Lasar Segall, *Homem com cartaz e cafezal* (1927) – Fonte: SEGALL, 1988. / Figura 6 – Lasar Segall, *Fazenda* (1930) – Fonte: SEGALL, 1988, p. 131.

Esse pensamento crítico sobre o café vai ser desenvolvido por Segall nos anos seguintes; entre 1928 e 1930, desdobra-se em mais três gravuras. Em *Fazenda* (1930), no lugar do *cafezista* surge um homem de chapéu que possui, além do cavalo, um estranho duplo ou uma sombra: se fazendeiro, capataz ou general não se sabe ao certo, mas certamente é uma figura de mando, insinuando – pela primeira vez nas obras aqui estudadas – quem concretamente estaria por trás da “direção” de um movimento até então aparentemente despersonalizado. A cidade (e com ela a referência “futurista”) some da perspectiva – que continua “defeituosa”, de forma que ao invés da sugestão de profundidade tem-se quase um pano de cena para o capataz que está “no palco”. Ao observador atento, uma análise mais minuciosa das fileiras da plantação trará uma surpresa: ali, em meio a fragmentos de arbustos, folhas e frutos do café, encontram-se pequenas figuras humanas a trabalhar, cabeças, troncos, braços de negros – trituradas para alimentar a monocultura; e contidas como as plantas na geometria dos carregadores. Diferentemente dos textos de Cendrars e Lobato, aqui os trabalhadores estão de *corpo presente* na plantação; têm braços, certamente, mas são mais do que braços; são negros e não imigrantes europeus. Para Segall, quem colhe o café não é a Companhia Paulista! Há aí uma grande revelação, que parece ter requerido coragem, por parte do artista.



Figura 7 – Lasar Segall, *Pé de café e cabeça* (1930) – Fonte: SEGALL, 1980. / Figura 8 – Lasar Segall, *Figuras com pé de café* (1928-1930) – Fonte: SEGALL, 1988, p. 98.

Pé de café e cabeça (1930) pode ser vista como um desenvolvimento da gravura anterior; a figura de mando desaparece, assim como qualquer referência à perspectiva ou geometria dos cafezais. Dois elementos se destacam na composição: no canto inferior esquerdo aparece parte do rosto de um rapaz de cabeça raspada, e, ao centro, uma grande “cabeça” constituída pela aglutinação caótica de partes da planta (folhas, galhos, grãos), instrumentos de trabalho (um cesto) e trabalhadores e trabalhadoras negros na colheita. Uma possível interpretação dessa obra – na qual a dimensão subjetiva do trabalhador ganha importância – é a de que o cafezal é o outro em relação ao trabalhador. Este observa a plantação com olhos límpidos, vendo naquela “cabeça” um ser estranho que lhe tomou as forças, arrancando seus cabelos – como antes foram decepadas as árvores das matas e depois os pés de café improdutivos, restando apenas as terras esgotadas. Ao mesmo tempo, essa separação de cabeças talvez dê ao jovem a distância necessária para que ele se reconheça: pois na massa há outros que são também os seus; talvez, ele mesmo esteja ali, como uma daquelas figuras. Nesse sentido, a grande cabeça pode ser não o outro, mas sim o pensamento ou sonho do rapaz, chave para a tomada de consciência de si, do seu trabalho, do seu lugar no mundo. A gravura remete a outras obras do artista, como *Pogrom* (1937) – que representa seres humanos destrocados, numa imagem marcada pelo drama dos judeus e pelas tensões que antecederam a 2ª Guerra; nela, também há o massacre dos indivíduos, mas a profunda humanidade de Segall parece aglutinar os corpos, formando um núcleo que sugere, na vala comum, a lembrança do ninho.

Um detalhe digno de nota, em *Pé de café e cabeça*, é que, flutuando ao redor da plantaço-pensamento, estão duas pequenas casas. Esses casebres de pobres (um deles com um telhado de meia água e bananeira à porta, o outro com uma mulher sentada) são delicados desenhos que revelam a empatia de Segall com a vida das pessoas para além do mundo da produção e

do trabalho, seja nas roças e campos, seja (como já haviam demonstrado as suas paisagens cariocas) nas favelas. Novamente, aparece aqui uma visão de mundo bem diferente da de Lobato, que descreveu os caboclos como “pragas” ou então assustadores “vegetais de carne que não florescem nem frutificam” – numa constante associação das roças e pequenas propriedades às margens das zonas cafeeiras com uma miséria humana profunda (cujos responsáveis parecem ser apenas os próprios miseráveis), que se reflete também na profunda decadência vegetal (“manjeriões entreverados”, “laranjeiras semimortas”) (LOBATO, 1919).

Finalmente, a última obra a ser mencionada é *Figuras com pé de café* (1928 ou 1930). Esta pode ser entendida como um detalhe ou ampliação das plantações representadas nas duas gravuras anteriores: cercada dos destroços dos cafeeiros (uma massa tensa, dinâmica, fortemente riscada), bem ao centro da gravura, está uma negra, nua, de cabelos muito curtos, lábios grossos e seios fartos; às suas costas, uma criança agachada e encolhida – a representação de mãe e filho contrastando com o esquematismo das três pequenas figuras humanas à direita, secundárias ao tema e à obra (e que inclusive parecem fugir da plantação, para fora da gravura). O que há de notável aqui é a colocação da mulher, mãe e negra, no centro do cafezal e, por extensão, da cafeicultura. Segall aproxima-se, assim, da “mulata roxa” de Bandeira: a mãe de todo o café, que a ele dedica o seu trabalho, a sua força e a sua vida. É uma construção poderosa e, ao que tudo indica inédita, acrescentando ao olhar do negro e da escravidão, a dimensão do feminino (agora natureza, mas também humanidade)³.

Considerações finais

O café é uma planta que é também *raiz* do modernismo paulista: ao longo da década de 1920, dela nascerão o desejo de modernidade e a própria modernização. Nesse sentido, planta e paisagem definem bem as ligações desse modernismo com a visão de mundo da burguesia cafeeira, sintetizada na ênfase dada às noções de progresso e civilização. Com elas, café e cafezal constituem-se como signos do novo – renovando-se os mecanismos de importação e da exportação, e celebrando-se a energia, a técnica, mercadoria, a *commodity* e a especulação; suas “consequências” são, em grande parte, louvadas como positivas.

³ As gravuras de Segall podem ser vistas como uma primeira manifestação abertamente crítica da cafeicultura e de seus impactos sociais, no modernismo paulista. Tal posição ganhará força a partir dos anos 1930 – quando explode a crise do café (com a queda vertiginosa dos preços e o estabelecimento de políticas de queima do produto) e o modernismo passa a discutir com maior ênfase a “função social” da arte, além de aspectos como a “busca de uma expressão artística nacional” e “o caráter de classes das atitudes e produções” (LAFETÁ, 2000, p. 28). Nesse sentido, seria possível continuar o desenvolvimento do artigo abordando as obras de Candido Portinari (1903-1962) – que realizará uma série de pinturas ligadas ao café, como O lavrador de café, Índia e mulata, Mestiço (todas de 1934) e Café (1935) nas quais prioriza retratos de trabalhadores, além de cenas do próprio trabalho nas plantações; e Mário de Andrade, que entre 1929 e 1942 começará a escrever um romance e uma ópera (ambos inconclusos) intitulados Café – na ópera, particularmente, Mário assumirá a influência portinaresca, na representação de trabalhadores e camponeses, e abandonará a “realidade vegetal” do café, que passa a ser representado apenas como metáfora para os “valores sociais e coletivos” que o autor quer destacar (“força, trabalho, amor, paz”). Ambos os artistas, assim, darão vazão a ideias de transformação da sociedade, tendo a “revolução” como mote e dissociando o café de sua aura “modernizadora”.

Pelo café, a nacionalidade se configura a partir de uma perspectiva em que o restante do Brasil (e, particularmente, o norte) é esquecido ou abertamente desprezado, visto “a reboque” de São Paulo. Para justificar tal perspectiva, constrói-se uma ligação entre a natureza e a história segundo a qual, se no passado a natureza teria sido fator fundamental para a conformação da “raça paulista”, no presente, seria o paulista que estaria conformando a natureza, por meio da cafeicultura. Permeia tal construção a perspectiva do “futuro”, tempo ao qual se quer pertencer – não por herança, pois não se desconhecem os pais, “e sim por agressão, conquista e determinação cega” (SEVCHENKO, 2014, p. 88). Nela, transparece também a tensão entre a natureza feminina (no passado, feroz; no presente, dominada) e o café masculino (herói do passado atualizado no presente). O dado da tropicalidade, que na botânica modernista frequentemente será associada à vegetação, com o café é relegada a um plano secundário; na verdade, o tropical aqui não se coloca como questão, já que se pretende substituir a identificação do Brasil à “Natureza” (PERRONE-MOISÉS, 2007, p. 42) pelas universais conquistas da técnica, ficando a questão da identidade nacional em segundo plano.

Mas, no “processo de exacerbação de tensões” dos anos 1920 (SEVCHENKO, 2004, p. 18), a representação dessa planta (e também, como apontamos, o que ela deixa de representar) permite ultrapassar a concepção esquemática da arte e da literatura (e, mais amplamente, da cultura) unicamente como formalizações apenas *resultantes* do desenvolvimento das forças produtivas. Ao constituírem linguagem, ao conformarem estéticas (pois parece difícil falar em *uma* única estética, no modernismo paulista), tais produções serão os primeiros passos para uma exposição consciente de contradições de tempo, espaço e classe social ligadas ao café, interferindo, assim, na realidade mesma em que se desenvolvem estas contradições – capazes até, por vezes, de exprimir as “aspirações de outras classes, abrindo-se para a totalidade da nação através da crítica radical às instituições já ultrapassadas” (LAFETÁ, 2000, p. 27).

Enquanto Cendrars defende as bases fortemente universalistas e as possibilidades democráticas da modernização capitalista, Segall nega o apagamento intencional (pelos modernistas inclusive) da memória da escravidão; traz à tona o negro (explorado) e o feminino (subjugado) como elementos constituintes da nacionalidade, pondo às claras as violências do patriarcado e do progresso. Se Oswald faz em seus poemas retratos e paisagens saborosos da aristocracia cafeeira e do café (em que o humor revela o dilema do artista que se equilibra entre a inovação estética e política e os “arcaísmos” dos interesses das classes à quais se liga), Mário perfaz todo um caminho de reflexão sobre a planta e sua cultura: desde o pé de café moderno-mecânico d’*O turista*, até a denúncia da exploração dos trabalhadores portinarescos de *Café* – passando, ainda, pela significativa *ausência* do café em *Macunaíma* (onde aparece apenas o seu duplo, o cacau, como moeda que nada vale em São Paulo, cidade marcada pela riqueza cafeeira). Será ainda Mário, que, junto com Monteiro Lobato, trará à tona o principal contraponto ao café, no campo da botânica modernista: o “mato”, categoria de vegetação que reúne uma variedade de espécies – plantas “nossas” (embora “de ninguém”), rudes e muitas vezes pouco notadas; plantas que nascem independentemente da vontade humana, resistindo à(s) cultura(s) e expondo os problemas e limitações da dita “civilização”, indicando, assim, possibilidades insuspeitas para o modernismo.

Bibliografia

- AMARAL, Aracy. *Blaise Cendrars no Brasil e os modernistas*. São Paulo, Ed. 34, 1997.
- ANDRADE, Mário. *Café [Concepção melodramática e O poema: tragédia coral em três atos]* (1942). In: ANDRADE, M. *Poesias completas – Vol. 1*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2013, p. 547-613.
- ANDRADE, Mário. *Café [Romance]*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2015.
- ANDRADE, Oswald. “Manifesto da poesia pau-brasil” (1924). In: TELES, G. *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro*. Petrópolis, Vozes, 1983.
- ANDRADE, Oswald de. *Pau-brasil*. Paris, Sans Pareil, 1925 [edição fac-similar: São Paulo, Edusp, 2002].
- ARAÚJO, Motta. “A história da centenária Companhia Paulista de Estradas de Ferro”. In: *Jornal GGN*, 01/03/2014. Disponível em < <https://jornalgggn.com.br/noticia/a-historia-da-centenaria-companhia-paulista-de-estradas-de-ferro> > Acesso em 01.02.19
- ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna*. São Paulo, Cia das Letras, 2008.
- AZARI, Fedele. “Manifesto da flora futurista” (1924). In: BORTULUCCE, V. “Dois manifestos inéditos de Fedele Azari”. *Revista de História da Arte e Arqueologia*, Campinas, Unicamp, n. 13, 2010, p. 145-156.
- BACIU, Stefan. *Manuel Bandeira de corpo inteiro*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1966.
- BANDEIRA, Manuel. “Ponta de trilho”. In: *O Jornal*, 15/10/1927, p. 9. Disponível em < http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=110523_02&PagFis=34535&Pesq=onda >
- BERRIEL, Carlos. “Café pequeno” [Entrevista]. In: *Jornal da Unicamp*, Campinas, 5-11 ago 2013a, p. 5-7.
- BERRIEL, Carlos. *Tietê Tejo Sena: a obra de Paulo Prado*. Campinas, Unicamp, 2013b.
- CENDRARS, Blaise. *Etc. etc. um livro 100% brasileiro*. São Paulo, Perspectiva, 1976.
- CENDRARS, Blaise. “Metaphysique du café”. In: *O Jornal*, 15/10/1927, p. 5. Disponível em < http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=110523_02&PagFis=34535&Pesq=onda >
- CUNHA, Euclides da. “Fazedores de desertos” e “Entre as ruínas”. In: CUNHA, E. *Contrastes e confrontos*. Rio de Janeiro, Record, 1975.
- DEAN, Warren. *A ferro e fogo: a história da devastação da Mata Atlântica brasileira*. São Paulo, Cia das Letras, 2018.
- ENGELS, Friederich, MARX, Karl. *Manifesto comunista* (1848). São Paulo, Boitempo, 1998.
- EULALIO, Alexandre, CALIL, Carlos. *A aventura brasileira de Blaise Cendrars*. São Paulo, Edusp, 2001.
- FABRIS, Annateresa. *O futurismo paulista*. São Paulo, Perspectiva, 1994.
- FAUSTO, Boris. *História concisa do Brasil*. São Paulo, Edusp, 2006.
- LAFETÁ, Joao Luiz. *1930: a crítica e o modernismo*. São Paulo, Duas Cidades/ Ed. 34, 2000.
- LAJOLO, Marisa. *Monteiro Lobato*. São Paulo, Brasiliense, 1985.

- LOBATO, Monteiro. *A onda verde* (1921). São Paulo, Brasiliense, 1979.
- LOBATO, Monteiro. *Cidades Mortas* (1919). São Paulo, Globo, 2009 [e-book].
- LOBATO, Monteiro. *Urupês* (1918). São Paulo, JPRLPCO, 2019 [e-book].
- MARQUESE, Rafael de Bivar. “O Vale do Paraíba cafeeiro e o regime visual da segunda escravidão: o caso da fazenda Resgate”. In: *Anais do Museu Paulista*, São Paulo, 18, n. 1, jan-jul 2010, p. 83-128.
- MORAES, M.; TONI, Flávia. “Mário de Andrade no Café”. In: *Estudos Avançados* 13 (37), 1999, p. 261-4.
- NASSIF, Luís. “Monteiro Lobato e os modernistas”. In: *Jornal GGN*, 14/02/2012. Disponível em < <https://jornalgggn.com.br/blog/luisnassif/monteiro-lobato-e-os-modernistas> > Acesso em 28.01.19
- O JORNAL. Edição comemorativa do bi-centenário do café. Rio de Janeiro, 15.10.1927. Disponível em: < http://memoria.bn.br/DocReader/110523_02/34535 >.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Vira e mexe nacionalismo: paradoxos do nacionalismo literário*. São Paulo, Cia das Letras, 2007.
- PRADO, Paulo. *Paulística Etc.* São Paulo, Cia das Letras, 2004.
- SEGALL, Lasar. *A gravura de Lasar Segall (Catálogo)*. São Paulo, Museu Lasar Segall, 1988.
- SEGALL, Lasar. *Lasar Segall e a natureza (Catálogo)*. São Paulo, Museu Lasar Segall, 1980.
- SEVCHENKO, Nicolau. *Orfeu extático na metrópole: São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20*. São Paulo, Cia das Letras, 2014.
- SOUZA, Ana Carolina V. “Martinico Prado: um empresário agrícola no interior paulista”. In: *Histórica – Revista Eletrônica do Arquivo Público do Estado de São Paulo*, nº 35, 2009.

