



A representação do atraso brasileiro em *Pau-Brasil*, de Oswald de Andrade

Henrique Barros Ferreira * 

Fernanda Correa Silveira Galli (UFPE)
Editora Responsável

Ricardo Postal (UFPE)
Editor de Seção – Estudos Literários

Recebido em 20/03/2026.
Aprovado em 19/06/2026.

Como citar:
FERREIRA, Henrique Barros. A representação
do atraso brasileiro em *Pau-Brasil*, de Oswald de
Andrade. *Revista Investigações*, Recife, v. 39, n.
1, e269178, 2026. DOI:
<https://doi.org/10.51359/2175-294x.2026.269178>

Resumo: O livro *Pau-Brasil* é composto como uma (re)leitura da tradição e da História do Brasil, abrangendo desde o período colonial até o presente republicano. No todo do livro, o autor elabora visões diferentes a respeito do progresso: em certos poemas com um entusiasmo frente às possibilidades abertas pela modernização, já em outros reflete sobre os limites dessa mesma modernização e as contradições irresolvidas do passado que persistiram mesmo com diferentes mudanças de regime. Nesse sentido, veremos que o autor formula uma crítica ao discurso ufanista e como constrói uma representação reflexiva da realidade brasileira, buscando expor a barbárie produzida pelo progresso.

Palavras-chave: Oswald de Andrade. Pau-Brasil. História.

* Universidade Federal de Minas Gerais. Doutorando e Mestre em Literatura Brasileira pela UFMG E-mail: henriquebarrosv@gmail.com.



O livro *Pau-Brasil* (1924), de Oswald de Andrade, pode ser caracterizado como um cubo-futurismo à brasileira, por amalgamar de modo bastante peculiar em sua forma artística influências tanto do futurismo italiano quanto do cubismo francês, dando-lhes feição própria. O interesse do autor não era o de criar uma versão local dessas escolas, mas utilizá-las para desenvolver um estilo moderno autêntico, atualizado com as questões de seu tempo histórico e capaz de refletir sobre as contradições da modernização em uma nação periférica como a brasileira.

Segundo a proposta de Lafetá (2000) sobre o modernismo, embora suas produções deste período enfatizem a dimensão estética, elas não prescindem da carga ideológica. Suas obras são permeadas pelo desenvolvimento de uma consciência crítica ao longo da década de 1920, que dá aos seus romances e poemas um teor também social, que aparecerá de modo mais nítido na década de 1930. De modo mais específico, vale considerar como as diferentes influências de escolas estrangeiras deram substrato para formulações que são também ideológicas, que por sua vez se constituem como leituras singulares a respeito do processo de modernização capitalista em uma nação periférica.

Como se sabe, a história do Brasil é uma de suas matrizes de trabalho artístico, incorporada como uma linha de força para a sua composição, presente no conteúdo dos poemas de *Pau-Brasil* e também na estrutura interna do livro, que amarra os poemas em seções, e estas no todo que é a obra. Oswald tem consciência de que para se compor uma representação crítica da História é preciso encarar de frente as contradições sociais e não falsear os fatos narrados, mostrando as posições reacionárias como de fato são e sem apagar diferenças desumanizadoras engendradas pelos desníveis oriundos da divisão estamental e/ou de classes (a depender da matéria figurada). Ignorar esse problema significaria adotar o ponto de vista dos vencedores, culminando em uma obra problemática do ponto de vista historiográfico, sendo “preciso arrancar a tradição ao conformismo, que quer apoderar-se dela” (Benjamin, 1987, p. 224-225), e o meio para tal, nas palavras de

Benjamin, seria “escovar a história a contrapelo” em busca dos apagamentos sistemáticos feitos pela classe dominante.

Oswald faz uma declaração muito assertiva a esse respeito em seu texto *A marcha das utopias*, que, apesar de ser redigido em um momento posterior à confecção de suas obras artísticas, é capaz de iluminar pontos-chave da arquitetura de sua produção anterior no que tange ao seu modo de tratar a relação entre arte e realidade:

Um dos males da nacionalidade que com tanto esforço construímos, é o nosso ufanismo. Palavra tirada de um livro cretinizante, intitulado *Porque me ufano de meu país*, e onde tudo que o Brasil fez aparece cor-de-rosa e azul. Maior seria a nossa grandeza se distinguíssemos as virtudes dos defeitos que se entrelaçaram em nosso destino de nação (Andrade, 1972, p. 177-178).

No livro *Pau-Brasil*, o tema da viagem é o principal modo de formalizar essa dimensão histórica, aparecendo de dois modos: há a viagem figurada (uma viagem metafórica) ao passado formativo do país (seções *História do Brasil* e *Poemas da colonização*) e há o percurso do eu-lírico viajante em um presente impregnado pelas estruturas passadas que sobrevivem.

No primeiro caso, a viagem é um modo de articular uma conexão artística entre eventos importantes da História, perpassando as viagens que culminam no achamento do Brasil, as viagens expansionistas dos bandeirantes pelo interior, bem como os translados para o exterior, tanto das remessas de *commodities* quanto das viagens turísticas da elite econômica.

No segundo caso, a viagem da caravana modernista com Blaise Cendrars reaparece ficcionalizada, transfigurada em matéria poética e distribuída ao longo das divisões do livro: a ida às fazendas em São Paulo, em especial a de Paulo Prado (seção *São Martinho*); a viagem de trem cortando cidades e fazendas cafeeiras até o desembarque na capital da república (seção *rp 1*), onde se observam os cortejos carnavalescos (seção *Carnaval*); relatos de amor e do luxo durante as viagens (seção *Secretário dos Amantes*), que desemboca em seções amplas sobre a capital de São Paulo (seção *Postes da light*) e sobre as cidades coloniais de Minas Gerais (seção *Roteiro das Minas*), último destino dessa trajetória turística de investigação no mundo concreto.

A última seção (*Lóide Brasileiro*) é um percurso de saída da Europa, que parte de Portugal e segue rumo ao Brasil, fazendo algumas escalas nos principais portos do período colonial (Pernambuco, Bahia, Rio de Janeiro) até o desembarque final no porto de Santos, o principal no período republicano devido à economia de exportação do café. Essa talvez seja a parte mais intrigante do livro, porque de algum modo ela refaz o movimento da primeira seção, que é realizada a partir da reconstrução e paródia dos relatos sobre o país feitos nos séculos XVI e XVII, constituindo uma espécie de paródia da paródia. Esse jogo técnico tem o sentido de formular uma nova representação de sua pátria, desta vez com maior senso histórico e consciência crítica do que feito anteriormente por estrangeiros sob uma perspectiva exploratória e pitoresca, ou até mesmo pelo Romantismo, com seu nacionalismo epidérmico e apologetico (Oliveira, 2001).

¹ Poema da seção *Lóide Brasileiro*.

O poema *Escala*¹ entrelaça todas essas questões com poucas palavras em uma cena carregada de crítica e ambiguidade, propondo uma reflexão sobre o progresso e suas contradições a partir de sua montagem lírica:

Escala

Sob um solzinho progressista
Há gente parada no cais
Vendo um guindaste
Dar tiro no céu
(Andrade, 1991, p. 143).

A começar pelo título, ele insinua diferentes sentidos, pois escala pode remeter à parada de um navio (o que se articula com a imagem do cais no segundo verso), como também a uma gradação, uma medida ou uma relação de hierarquias, tal qual entre o céu e o chão ou entre o ideal e o concreto, uma sugestão de trânsito ou desequilíbrio entre planos que já adianta parte do deslocamento que será desenvolvido ao longo do poema. Indo um pouco além, a escala pode remeter também ao movimento de reavaliação cultural empreendido pelo modernismo, sinalizando a existência de um novo patamar de reflexão a respeito da matéria brasileira, que é uma continuidade crítica de um acumulado histórico de interpretações do país.

O primeiro verso combina a linguagem informal com um tom crítico do eu-lírico, que observa a cena presente e emite um juízo cifrado. O uso do diminutivo em “solzinho” soa ambíguo: pode denotar um afeto com o ambiente portuário do poema, mas aqui parece operar em outra chave, como se ironizasse a própria força luminosa do astro, que se mostra reduzida e frágil.

Ao qualificar esse sol como “progressista”, abrem-se duas possibilidades de leitura diferentes mas que se complementam: na ordem direta da frase há a constatação de que o sol é democrático em sua distribuição de luz, propagando-se em todas as direções e atingindo a todos, ainda que com sua potência mitigada. Por outro lado, e invertendo a situação, o verso pode ser entendido como uma avaliação concisa das primeiras décadas da República brasileira, visto que a luz progressista, assim digamos, não ilumina nem aquece muito bem, um sinal de que sua potência real não parece se realizar totalmente, isto é, realiza-se apenas de modo parcial.

A imagem sugere, portanto, um contexto marcado por uma promessa de avanço que não se concretiza ou que, quando ocorre, se faz de maneira limitada e incompleta. Nessa leitura, o verso insinua uma crítica às promessas do progresso moderno, principalmente quando elas se apresentam de forma superficial ou meramente retórica.

No segundo verso, “Há gente parada no cais”, aparece a figura da coletividade, mas em um estado de passividade que causa um certo estranhamento, haja vista que o cais, espaço liminar por excelência, é lugar de trânsito e transição. A imagem é de um bloco anônimo de pessoas de quem não sabemos se são turistas, se são trabalhadores, ou se, na economia do poema, são uma metáfora para os brasileiros em geral.

Ao figurar essa massa humana parada, imobilizada diante do que deveria ser movimento, o verso reforça a ideia de um progresso estagnado e que não envolve nem transforma as pessoas, apenas as posiciona como espectadoras objetificadas e não como sujeitos plenos. A imagem sugere assim um povo diante de um processo histórico em curso sem sua inclusão ou sua participação ativa, que por sua vez é uma alusão em negativo à

continuidade do projeto econômico excludente das elites latifundiárias a ocupar os altos círculos de poder do país.

A ideia de observação passiva é reforçada nos dois últimos versos: “Vendo um guindaste / Dar tiro no céu”. O guindaste, um símbolo da industrialização e do trabalho técnico, e normalmente associado à construção, aqui realiza um gesto violento e despropositado, pois atira ao céu (uma imagem potente e absurda, quase surreal). O céu, espaço daquele solzinho progressista, torna-se então alvo de uma ação brutal e mecânica, que inverte o sentido construtivo e desenvolvimentista do maquinário. O guindaste não constrói nem eleva, mas atira contra o que está acima, havendo nesse gesto uma metáfora contundente: o progresso técnico e industrial, quando desvinculado de uma dimensão ética ou coletiva, pode tornar-se destrutivo e hostil ao próprio ideal que a modernidade prometia alcançar.

O poema, portanto, apresenta uma cena rápida e intensa, marcada por deslocamentos e ironias. O “solzinho progressista” não aquece nem ilumina de fato; as pessoas não participam do processo histórico, apenas assistem; e a máquina, em vez de erguer edifícios ou pontes, agride o céu. Essa inversão de sentidos sinaliza um tipo de modernização perversa, que estimula um desenvolvimento desordenado enquanto promove a alienação de uma grande massa de indivíduos que não foram incluídos nessa equação. A crítica é feita de modo sutil e sem declarações diretas, mas pela justaposição de imagens que, colocadas lado a lado, revelam o absurdo do cenário.

Formalmente, o poema se vale de uma linguagem econômica e visual, com seus versos curtos e objetivos condensando significados múltiplos e sugerindo mais do que dizem. Como bem sintetizou Candido sobre o escritor, “o autor possui como poucos o dom da expressividade pela elipse: uma demão rápida, um traço acentuado, um corte hábil — e eis um tipo, uma cena, um aspecto significativo ou simbólico” (Candido, 2017, p. 25). Além disso, a combinação de termos do cotidiano (“solzinho”, “gente”, “cais”) com uma imagem de impacto (“dar tiro no céu”) dá ao poema um tom simultaneamente coloquial e enigmático, que pode fazer passar despercebidos os diferentes níveis de significação possíveis.

Em síntese, *Escala* articula com precisão uma crítica ao progresso capitalista como simulacro em países periféricos: um avanço que promete transformação, mas resulta em paralisia e violência. Ao transformar elementos técnicos (o guindaste), ideológicos (o sol progressista) e humanos (a “gente”) em imagens poéticas plenamente contraditórias, o poema revela em poucas linhas a complexidade de um mundo onde a promessa de modernidade colide com seus próprios ideais, constituindo-se numa reflexão densa sobre o lugar do humano diante das engrenagens frias do progresso.

É pertinente considerar o deslocamento que a obra propõe à noção do desenvolvimento moderno, haja vista que o processo de civilização deveria eliminar a barbárie, uma situação de embrutecimento que supostamente antecede o estado civilizacional, mas não é o que ocorre na prática. Essa é uma promessa real e viável que poderia ser alcançada a partir dos ideais democráticos e de avanço igualitário da sociedade como um todo, um ponto de vista considerado por muitos como utópico por desconsiderar as travas engendradas pela divisão de classes a direcionar os mesmos avanços a uma divisão desigual, que privilegia o estrato superior da população.

Os ideais igualitários sem dúvida marcam uma mudança efetiva de consciência sobre a questão da igualdade de direitos sociais básicos, mas demandam também medidas reais que ultrapassem o âmbito do discurso e do pensamento, que são postos à prova no curso da História. Essa talvez seja a principal questão que os pensadores da modernidade tenham de enfrentar, pois conforme reflete o crítico e sociólogo Antonio Candido:

[...] em comparação a eras passadas chegamos a um máximo de racionalidade técnica e de domínio sobre a natureza. Isso permite imaginar a possibilidade de resolver grande número de problemas materiais do homem, quem sabe inclusive o da alimentação. No entanto, a irracionalidade do comportamento é também máxima, servida frequentemente pelos mesmos meios que deveriam realizar os desígnios da racionalidade. Assim, [...] com o incrível progresso industrial aumentamos o conforto até alcançar níveis nunca sonhados, mas excluimos dele as grandes massas que condenamos à miséria; em certos países, como o Brasil, quanto mais cresce a riqueza, mais aumenta a péssima distribuição dos bens. Portanto, podemos dizer que os mesmos meios que permitem o progresso podem provocar a degradação da maioria (Candido, 2011, p. 169)

O trabalho estético com a noção de primitivismo se insere nesse contexto de crítica à situação de barbárie produzida pelo progresso. Se por um lado o conceito remete ao exotismo e às produções de povos pré-modernos, em outra perspectiva é a recuperação do passado dos povos originários e também da tradição colonial, uma espécie de protesto à racionalização exacerbada e opressora proveniente do desenvolvimento capitalista, que se rejeita.

É ainda, sob uma visão mais crítica, uma consideração sobre a exclusão das classes subalternas desse mesmo avanço moderno (Lima, 2018). Essa última reflexão também é feita pelo próprio Oswald: “E que eram essas camadas vulcânicas senão os enormes resíduos primitivistas, deixados propositadamente para trás, pelas classes ‘superiores e distintas’ que usufruíam sozinhas os benefícios do capitalismo?” (Andrade, 1972, p. 191).

Se, como aponta Antonio Candido, a modernidade periférica brasileira é marcada pela contradição entre o progresso técnico e a irracionalidade social, vemos que Oswald de Andrade não apenas teoriza a respeito, mas também executa essa crítica através de sua escrita. A seção *Poemas da colonização*, em *Pau-Brasil*, opera exatamente esse movimento: é onde a linguagem poética escava o passado para revelar as violências fundadoras que as narrativas ufanistas insistem em apagar.

Os poemas que compõem essa parte da obra, como *Cena*, *Medo da senhora* e *A transação* (Andrade, 1991, p. 85-87), não são meras ilustrações, mas a dramatização literária das interações sociais violentas da colônia, cujos ecos o poeta também identifica no presente republicano. A seção enfoca, em sua totalidade, uma tentativa de resgate da história dos vencidos, com os poemas remetendo diretamente à “sociabilidade da colonização” (Pilati; Pilati, 2024, p. 213), uma forma de relação frequentemente mediada pela violência, que é revista pelo autor por uma perspectiva não oficial e através de uma lente crítica, que não apaga as contradições existentes. Vale frisar que Oswald revisitou esse universo não para celebrá-lo, mas para dissecá-lo com um rigor analítico que recusa qualquer apagamento ou romantização.

Os poemas abordam diferentes formas de agressão que eram legitimadas pelo regime colonial, naturalizando a desumanização dos pobres em seu cotidiano de vida e de trabalho através da violência fundiária, escravocrata e patriarcal. O latifúndio aparece aí como a unidade mais elementar dentro desse sistema de produção, sendo também extremamente autossuficiente e autodeterminado, na qual o proprietário existe como um senhor local absoluto a ditar suas próprias leis e com poder total de mando sobre aqueles alojados em sua propriedade, como transparece sintetizado no título do poema *Senhor feudal* (Andrade, 1991, p. 88).

A fazenda colonial emerge, assim, não como um símbolo de prosperidade, mas como a matriz de um sistema autárquico e brutal. Nesse sentido, os poemas articulam uma espécie de painel avaliativo dessa violência:

Cena

O canivete voou
E o negro comprado na cadeia
Estatelou de costas
E bateu coa cabeça na pedra
(Andrade, 1991, p. 85).

Medo da senhora

A escrava pegou a filhinha nascida
Nas costas
E se atirou no Paraíba
Para que a criança não fosse judiada
(Andrade, 1991, p. 86).

A transação

O fazendeiro criara filhos
Escravos escravas
Nos terreiros de pitangas e jabuticabas
Mas um dia trocou
O ouro da carne preta e musculosa
As gabiobas e os coqueiros
Os monjolos e os bois
Por terras imaginárias
Onde nasceria a lavoura verde do café
(Andrade, 1991, p. 87).

O poema *Cena* figura a violência em seu estado mais puro e abrupto, em que a linguagem seca e telegráfica assume um sentido para além da invenção linguística, imitando a frieza e a instantaneidade do ato brutal. Não há motivação, explicação ou justificativa possível para a situação que parece ser uma briga ou punição de uma tentativa de busca por justiça com as próprias mãos, através da arma branca. Trata-se de um ser humano que é manejado como mercadoria, despojado de seus direitos e da possibilidade de recorrer a outras instâncias, e podendo ser descartado ao menor sinal de insubordinação. Nesses versos encontramos a barbárie crua dramatizada como um fato, em um tipo de registro policial poético que se opõe deliberadamente ao tom elevado dos registros ufanistas, e que tem como resultado desse teatro de horrores a morte do indivíduo.

Em *Medo da senhora* vemos a tentativa de resistência desesperada que a estrutura desigual gerava e a condição abjeta a que era relegada a escravizada, cujo único ato de ação antevisto é o mais radical: o gesto de suicídio e de morte da criança como modo exclusivo de proteger a si e a sua filha de um futuro de violências. O que a mãe prevê para a recém-nascida é, afinal, um regime de exploração extenuante de seu trabalho e de seu corpo assim como fora com ela, ou até mesmo a sua venda como objeto para outra fazenda e a consequente separação da família. Por isso, adota uma atitude extrema numa tentativa de preservá-la — gesto que, apesar de parecer questionável como solução, decorre da total falta de perspectivas em seu horizonte.

Esses dois poemas figuram a principal consequência do regime escravocrata: a transformação dos sujeitos que foram escravizados em mercadoria. Eles são representados como objetos transportados ou descartados sem nenhum remorso ou consideração pela dimensão humana de suas existências. Suas próprias histórias são apagadas pelo sistema colonial, o que os poemas evidenciam ao ocultar tanto o desenvolvimento prévio das situações representadas quanto os seus nomes. Não se sabe, por exemplo, como um deles foi parar na cadeia, nem o que, de concreto, levou a mãe a tomar alguma atitude (a não ser o indicativo de agressão na última palavra do poema). Nesse contexto, o único modo de ação para escapar da repressão e

do trabalho compulsório é a resistência, seja pela fuga, pela revolta ou pelo suicídio — tentativas individuais e não organizadas politicamente para restabelecer a autodeterminação de seus destinos (Ancona, 2026).

No poema *A transação* expõe-se a lógica econômica perversa do sistema colonial. Pela forma como esse senhor colonial é retratado nos versos, vê-se primeiro uma equiparação entre sua prole e seus escravos, que ele cria no quintal como se fossem animais ou mesmo plantas. A escolha por colocar nos versos árvores frutíferas que se reproduzem aos montes como qualificativo do terreiro corrobora a ideia de uma produção em grande quantidade, revelando assim o entendimento que o proprietário tem em relação às outras vidas em geral. Para ele, seres humanos, plantações e instrumentos de trabalho são todos objetos de sua posse, dos quais ele pode dispor como bem entender.

Nessa relação desigual estabelecida, a desumanização não é apenas daqueles sob o seu jugo, mas dele mesmo, incapaz de nutrir uma relação de afetividade para com seus próprios filhos. Outro elemento significativo da representação dessa transação é que ela esconde o trabalho dos escravizados: são eles que preparam o solo, plantam e colhem frutos, manejam os animais e constroem instrumentos para aperfeiçoar o trabalho, mas que na fatura do poema aparecem atrelados à posição do fazendeiro, que é o sujeito sintático. Vê-se isso de modo mais condensado no verso “O ouro da carne preta e musculosa”, em que o uso da metonímia reduz o trabalhador à sua capacidade de geração de valor, e no qual o ganho aparece sem nenhum processo produtivo.

Nesse sentido, a troca mencionada no título não é entre equivalentes, mas a liquidação de um mundo vivo (a “carne preta e musculosa”, as “gabiobas e os coqueiros”) em prol de uma abstração capitalista (as “terras imaginárias” do café). Para além do caso concreto narrado — que não se sabe se foi efetivado com sucesso, por se apresentar como fruto da imaginação e da conjectura —, essa relação particular é uma espécie de crônica poética da transição histórica vivenciada pelo país, na qual as pessoas e a diversidade de um ecossistema são reduzidas a meros capitais a serem negociados.

² Poema intitulado
Capital da república, da
seção *rp1*.

A sociabilidade da colonização, com sua violência generalizada, sua economia extrativa e suas hierarquias raciais, não fica confinada a esta parte do livro. Pelo contrário, ela impregna a subjetividade lírica e ultrapassa o recorte histórico da seção comentada, disseminando-se por toda a obra e funcionando como uma chave de leitura para o Brasil moderno que Oswald percorre nas outras seções, sugerindo a continuidade dessas relações. O “orgulho de ser branco / Na terra morena e conquistada”² (Andrade, 1991, p. 103) ou as narrações líricas que olham o presente identificando ali as estruturas de exploração do passado são ecos diretos, no contexto republicano, da ordem social brutal escavada nos *Poemas da colonização*, que não foi totalmente superada.

Como nos diz o poeta, “que é a História, senão um contínuo revisar de ideias e de rumos?” (Andrade, 1972, p. 152). A sua procura pelos temas brasileiros culmina em uma obra reflexiva e multifacetada, possibilitando a percepção pelo leitor de que a verdadeira viagem do modernista não é a de um turista que se encanta com o pitoresco, mas a do poeta-arqueólogo que escava o passado para desenterrar suas contradições não resolvidas.

Oswald constrói um roteiro onde o progresso é desmascarado como uma fachada que não consegue esconder a violência estrutural de um país que, mesmo após a Abolição e a instauração da República, permanece com muitas contradições irresolvidas de sua herança colonial. A viagem pelo Brasil dos anos 1920 é também uma viagem no tempo às suas origens traumáticas não superadas, em que os poemas de *Pau-Brasil* funcionam como escalas dessa viagem crítica:

Escravidão, mando, senhores de terra, latifúndios, exploração do solo, culturas do açúcar e café, transações de moeda, escola e lazer, progresso urbano. [...] De tudo isso brota o país em alguns modos de ser - preconceito, truculência, intolerância, atraso, exclusão - somado à mixórdia cultural e a outras posturas, como as que dão conta da fatura cordial (Fonseca, 2004, p. 135).

REFERÊNCIAS

ANCONA, Luiz Octávio. Poemas da Colonização: a escrita poética da história em Pau Brasil (Oswald de Andrade, 1925). *Teresa*, São Paulo, Brasil, n. 23, p. 128-143, 2026. Disponível em: <https://revistas.usp.br/teresa/article/view/244722>. Acesso em: 3 fev. 2026.

ANDRADE, Oswald de. “A marcha das utopias”. In: **Do Pau-Brasil à Antropofagia e às Utopias — Manifestos, teses de concursos e ensaios**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972.

ANDRADE, Oswald de. **Pau-Brasil**. São Paulo: Globo, 1991.

BENJAMIN, Walter. “Sobre o conceito da História”. In: **Magia e técnica, arte e política: Ensaio sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.

CANDIDO, Antonio. “O direito à literatura”. In: **Vários Escritos**. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011.

CANDIDO, Antonio. “Estouro e Libertação”. In: **Brigada Ligeira**. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2017.

FONSECA, Maria Augusta. Taí: é e não é - cancionero Pau Brasil. **Literatura e Sociedade**, São Paulo, Brasil, v. 9, n. 7, p. 120-145, 2004. Disponível em: <https://revistas.usp.br/ls/article/view/25416>. Acesso em: 27 maio 2025.

LAFETÁ, João Luiz. **1930: A crítica e o Modernismo**. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2000.

LIMA, Bruna Della Torre de Carvalho. **Vanguarda do atraso ou atraso da vanguarda?: Oswald de Andrade e os teimosos destinos do Brasil**. São Paulo: Alameda, 2018.

OLIVEIRA, Vera Lúcia de. **Poesia, mito e história no Modernismo brasileiro**. São Paulo: Editora Unesp, 2015.

PILATI, Alexandre; PILATI, Eloisa. “Esculturas gramaticais do Modernismo: o caso dos ‘Poemas da Colonização’, de Oswald de Andrade”. In: GUERINI, Andréia; LIMÃO, Paula Cristina de Paiva; OLIVEIRA, Vera Lúcia de. **Realta e utopia nel Modernismo Brasiliano**. Alessandria: Edizioni dell’Orso, 2024.

The representation of brazilian underdevelopment in Oswald de Andrade's Pau-Brasil

Abstract: Pau-Brasil is conceived as a (re)interpretation of brazilian tradition and history, spanning from the colonial period to the republican era. Throughout the book, the author develops different perspectives on progress: in some poems, he expresses enthusiasm for the possibilities opened up by modernization, while in others he reflects on the limits of that same modernization and the unresolved contradictions of the past that persisted despite various changes in regime. In this sense, we will see how the author formulates a critique of triumphalist discourse and constructs a reflective representation of brazilian reality, seeking to expose the barbarism produced by progress.

Keywords: Oswald de Andrade. Pau-Brasil. History.

La représentation du retard brésilien dans Pau-Brasil d'Oswald de Andrade

Résumé : L'ouvrage Pau-Brasil est conçu comme une (re)lecture de la tradition et de l'histoire du Brésil, couvrant la période coloniale jusqu'à l'ère républicaine actuelle. Tout au long du livre, l'auteur développe différentes visions du progrès : dans certains poèmes, avec un enthousiasme face aux possibilités ouvertes par la modernisation, tandis que dans d'autres, il réfléchit aux limites de cette même modernisation et aux contradictions non résolues du passé qui ont persisté malgré les changements de régime. En ce sens, nous verrons comment l'auteur formule une critique du discours triomphaliste et construit une représentation réfléchie de la réalité brésilienne, cherchant à exposer la barbarie produite par le progrès.

Mots-clés : Oswald de Andrade. Pau-Brasil. Histoire.