

A CRÍTICA OSWALDIANA – REGISTROS ATRAVÉS DA IMPRESSÃO E DA RAPIDEZ

Roberta Fabron Ramos (UNICAMP)¹

RESUMO: *A atividade jornalística foi uma constante durante toda a vida literária de Oswald de Andrade e seu estudo nos permite delinear boa parte do pensamento crítico do autor. A presente pesquisa propõe a análise da coluna “Feira das Quintas”, publicada no Jornal do Commercio, entre 1926 e 1927. O foco deste trabalho será a compreensão dos textos críticos e “informes” de fatos relativos principalmente à vida artística nacional. Na coluna em questão a variedade de assuntos e nomes abordados nos oferece uma visão ampla desse cenário, ajudando a montar o mosaico formador da história do movimento modernista brasileiro.*

Palavras-chave: Oswald de Andrade; crítica; jornal.

Introdução

Não sendo Oswald o crítico oficial do *Jornal do Commercio* – posição realmente confortável –, suas crônicas que dialogam com o momento artístico são muito mais pessoais e leves, sem a obrigação de uma crítica empenhada. São, portanto, impressões registradas por um observador bastante particular, notas por vezes subjetivas, geralmente recorrendo ao tom de blague: “Não posso aqui me ocupar como queria do livro de Lourenço Filho. / Incumbe isso ao cronista literário desta folha, sendo ainda de esperar a opinião do comendador que, neste, como noutros casos, passa a ser comentador.”² Nessa época, Oswald divide o espaço do rodapé da página 3 com Martin Damy que realizava a crítica literária às quartas-feiras, através de sua coluna “O Espírito dos Livros”, e com Antônio de Alcântara Machado que através de “Saxofone”, aos sábados, trazia comentários sobre música e espetáculos. O espaço parecia, portanto, destinado às manifestações artísticas. Os escritos de “Feira das Quintas” não fogem do assunto, porém de maneira peculiar, menos “compromissada” do que nas demais colunas.

Nesse sentido, o texto jornalístico torna-se algo bastante contraditório, pois ao mesmo tempo em que nos parece sem muito valor por sua informalidade, ele contribui para angariar leitores os mais diversos e abordar temas de maneira mais espontânea, com uma linguagem que coloca o movimento artístico próximo do cotidiano e da massa. Nas palavras de Vinícius Dantas:

Algo perecível, circunstancial, pouco formal, que não registra o melhor dos Autores e deveria morrer no dia seguinte.

(...)

Por outro lado (os artigos) são simpáticos porque não abusam de terminologia técnica nem expõem suas opiniões querendo parecer oficiais e respeitáveis, **pois se está à margem, em fase de constituição de um movimento**. Outra simpatia advém do espírito sem preconceito e nada sectário das polêmicas, que acirram a guerra intelectual entre amigos. (DANTAS, 2000, p. 09-10.)³

Esse é o caráter das análises desenvolvidas na “Feira das Quintas”; peculiaridade que dialoga com o discurso dinâmico e burlesco, sempre tão caro a Oswald. Dessa maneira, chega-se ao ponto que esta pesquisa pretende destacar: como o autor elabora sua crítica dentro desta série.

¹ Roberta Fabron RAMOS, Mestranda da Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP, Departamento de Teoria Literária. Contato: rofabron@gmail.com

² “Feira das Quintas”. “O Padre Cícero apreciado pelo método confuso – Os flageladores de Marie Mesmin – A escola de Piracicaba – Perfídias e contribuições”. 09 de setembro de 1926. Doravante, para fins de citação, indicar-se-á somente FQ.

³ Grifo meu.

A leitura nos faz perceber que os textos primam pela rapidez do comentário, feito geralmente, como foi mencionado anteriormente, através de uma linguagem leve e carregada de humor – as farpas proferidas vinham na maioria das vezes com seu escárnio característico. Os títulos múltiplos das crônicas são exemplos da visão em conjunto que estes escritos fornecem acerca do cenário artístico nacional: geralmente aborda-se mais de um autor, mais de um assunto⁴.

Essas críticas são, portanto, modelos do tipo de texto ligeiro e preso a um momento específico, que se destinava aos jornais. O periódico demanda um rodapé mais dinâmico e breve, pensando justamente no tipo de leitor que não busca as mesmas informações contidas, por exemplo, em livros ou revistas especializadas. Contudo, seu modo de abordagem constrói-se de maneira sistemática, apresentando uma constante em termos de critérios de valoração e fórmula de apresentação desses critérios. Seu juízo de valor leva em conta o que o autor de *Pau-Brasil* traz em seu manifesto e a maneira de contrapor exemplos positivos e negativos é o procedimento utilizado para apresentar ao leitor seus pontos de vista.

Representativos, assim, de uma crítica que ainda se constrói, elaborada pelos próprios artistas, de “uma literatura que se pensa e se critica”, nas palavras de João Luiz Lafetá (2000, p. 36), esses textos são fontes de registro do momento histórico-literário em que se inserem.

A título de exemplo, o primeiro texto da série traz o modelo dessa crítica rápida e diversa, encerrando essas características já em seu título: “Uma atriz parisiense – Cosmos e Caos – Psicologia das revoluções – Piolin versus Mario – Brasil dos andores – Um caso de quadros – Glória de artista”⁵. Oswald nos apresenta sua posição de maneira contundente, entretanto sem nenhum aprofundamento em termos de justificativa de sua crítica. E, ressaltando um traço comum a quase todos os textos componentes dessa série, suas colocações recorrem ao tom de pilhéria:

Grande briga se estabeleceu em torno dos quadros do Sr. Virgilio Mauricio. São dele. Não são. São. Não são.
Bolas! Sejam ou não sejam, a verdade é que essas telas são tão ruins que só podem desmoralizar o autor delas.

O uso dos fragmentos na composição dos escritos e a forma de manejo da linguagem – pela adulteração de nomes (como exemplo “Pedrinho Alexandrão” e “Paulo Cotúbal”) e uso de trocadilhos (como o caso de “a fundar”) – para alcançar o efeito cômico (OLBRECHTS-TYTECA, 1974, p. 55-67), dão às críticas um caráter simples e direto. Análises certeiras que não recorrem a meias-palavras. Esse é caso observado em “Diálogo sobre Atenas precedido de um comentário à economia brasileira – O Dr. Plínio Barreto, o voto secreto e as elites negativas – Fixação nacional”, de 16 de setembro de 1926 :

À porta do Garraux:
- O Gomes Cardim vai fundar o teatro nacional.
- Só assim, o teatro nacional muda de sexo...
- Como?
- Porque o Gomes Cardim só pode **a fundar**... o teatro nacional.⁶

Expediente de combate e alternativa para discussões, o discurso cômico encontrou grande voga, posteriormente, na corrente antropofágica, como exploração da afirmação do Manifesto: “A alegria é a prova dos nove”, conforme comenta Maria Eugenia Boaventura, e completa: “esse recurso da Vanguarda brasileira representa igualmente uma saída diante da rigidez da literatura oficial, um desdém por tudo, uma libertação.” (BOAVENTURA, 1985, p.27)

⁴ Essa característica de “títulos múltiplos” encontra-se nas 4 primeiras crônicas da série. As demais apresentam apenas um.

⁵ FQ. 02 de setembro de 1926.

⁶ Grifo meu.

Outro aspecto observado nessa coluna, no que tange à crítica, é a técnica argumentativa da “comparação”. Oswald contrapõe exemplos positivos e negativos para validar sua posição. Esta forma de avaliação foi discutida por Perelman e Tyteca (1996, p. 219-21 e 274-81) nos argumentos “quase-lógicos”, pois busca ser demonstração formal de um conceito lógico, restringindo-se, entretanto, a uma afirmação peremptória e não muito aprofundada.

Ainda falando com Perelman e Tyteca, ao utilizar-se da comparação como método expositivo, Oswald empreende uma desqualificação automática dos objetos abordados. É o caso, para elucidar, que ocorre na crônica “Vida e Poesia”⁷, na qual são abordados três poetas por suas distintas qualidades. Fica clara a divisão entre o positivo – representado por Manuel Bandeira e Ribeiro Couto – e o negativo – representado por Rodrigues de Abreu. Ao opor este último aos outros dois, para os quais tece os mais altos elogios, evidencia-se a desqualificação, que dispensa maiores explicações:

Mas a diferença está nisto: é que o Sr. Rodrigues de Abreu metrifca umas sentimentalidades de que eu não gosto e Manuel Bandeira, por exemplo, escreve assim:

(...)

Ao que me consta, até hoje, esses dois maravilhosos artistas (Manuel Bandeira e Ribeiro Couto), não tiveram uma merecida consagração nacional. Ao contrário, têm sido publicamente apupados, como Menotti deve estar lembrado, quando Ronald de Carvalho disse versos de ambos no Municipal daqui, durante a Semana de Arte Moderna de 22.

Assim sendo, encontramos ao longo da série as oposições que balizam os pareceres oswaldianos. Além da já citada, Piolin *versus* Leopoldo Fróes talvez seja a mais notável, como veremos mais adiante.

1 Temos a base dupla e presente – a floresta e a escola

O aspecto aqui enfatizado é o da visão do nacionalismo de Oswald. O trecho de “Acesso de patriotismo e outras reclamações egoísticas” citado a seguir é emblemático de como essa preocupação com o caráter de brasilidade nas artes é apresentado nessa série estudada:

Se os ingleses têm whisky, nós temos pinga. Se eles andam cheios de navios, nós temos uma porção de portos. Se eles arranjaram a semana inglesa, nós temos a brasileira que é de 7 dias de descanso. E se eles inventaram o *golf*, nós temos o Jogo do Bicho.

(...)

Evidentemente, precisamos ser brasileiros, nacionalistas, jacobinos e intolerantes.

Não devemos copiar. E não devemos também nos copiar, o que aliás vem a ser tão feio como copiar os de fora.

(...)

Estamos cheios disso. Copistas, falsários, plagiadores. Entre os das chamadas recentes escolas, como antigamente os passadistas.⁸

O autor destaca as feições de seu projeto de busca do nacionalismo nas artes. Esse projeto, levado a cabo de maneira mais sistemática pelo “Manifesto da Poesia Pau-Brasil”, é analisado por Maria Eugenia Boaventura como “um programa e uma prática de recuperação de materiais desprezados e esquecidos da nossa tradição lírica e de fixação, com simplicidade, dos fatos poéticos da nacionalidade”, trazendo na bagagem de recobrimento dos elementos nacionais “modismos populares,

⁷ FQ. 14 de abril de 1927.

⁸ FQ. “Acesso de patriotismo e outras reclamações egoísticas”. 17 de março de 1927.

linguagem cotidiana, nacionalização do vocabulário, estrangeirismo, desobediência à gramática.” (BOAVENTURA, 1986, p. 47-8).

Tema recorrente na “Feira das Quintas” é a busca pela raiz popular da tradição artística brasileira. As manifestações populares ganham espaço e destaque, e acabam, por vezes, sendo a resposta única para a busca oswaldiana da identidade nacional, como é o caso do circo (abordado a seguir neste trabalho).

Em todo momento encontramos nessa série uma tentativa de unir o “popular” e o “erudito”, feita através das críticas apresentadas. Numa visada ampla da obra de Oswald, essas considerações são reflexos do que nos é proposto pelo Manifesto de 1924: “Temos a base dupla e presente – a floresta e a escola. A raça crédula e dualista e a geometria, a álgebra e a química logo depois da mamadeira e do chá de erva-doce. Um misto de ‘dorme nenê que o bicho vem pegá’ e de equações.” (ANDRADE, 1995, p. 44).

Oswald prega a necessidade de conjugar primitivo e civilizado (a “floresta” e a “escola” representadas em seu texto) como meio de encontro da técnica de vanguarda com o primitivo brasileiro. A visão do passado nacional, como ponto de partida para uma reflexão crítica e renovadora, fez parte do alicerce na tentativa da tomada de consciência brasileira na construção de uma arte independente, local e livre. Assim sendo, ressalta-se aqui uma característica bastante presente na coluna estudada: a mescla constante do popular e do erudito. Da mesma forma que são comentadas a literatura, as artes plásticas, o teatro da aristocracia, a ênfase também é dada às manifestações populares como a procissão, o carnaval, o circo, a música:

Poucos países têm como o Brasil uma tão intensa e saborosa matéria prima para fixação de arte. Tão potencializada no povo, que sem mesmo o trabalho intelectual das transposições, esse manancial jorra em descobertas a cada passo. É assim que se explica a arquitetura do Aleijadinho, a arte dos santeiros, a música e o canto nacionais. Temos no teatro Piolin, Arruda, Prata. E temos o violão de Patrício Teixeira.

O texto citado - “Patrícios”, de 20 de janeiro de 1927 - dá bem a medida dessa condição conciliatória da “floresta” e da “escola”. Essa é a equação, segundo Oswald, da qual resultará a independência artística nacional.

Refletindo o caráter predominantemente estético da fase heróica do Modernismo, nosso autor apregoa nesse momento sua concepção de renovação artística, privilegiando a experimentação associada à procura do nacional. Essa procura resulta em uma situação de dilema dos intelectuais modernistas que se vêem às voltas com uma realidade dupla; o “local” e o “universal” apresentam-se de maneira urgente aos nossos artistas que buscam uma solução para o problema que figurava entre eles. Há, a partir desse prisma, a verificação da necessidade crescente de inserção desses valores por conta da representatividade da “realidade nacional” pretendida no decorrer do decênio de 1920.

A crítica adota, portanto, paulatinamente, como valor “(o) nacionalismo, (o) conhecimento da terra, (a) língua brasileira, num retorno às fontes adâmicas da nacionalidade, então representadas, no espírito de todos, pelo índio e pelo negro.”(MARTINS, 1970, p. 501)

A elevação do nacional a critério de valor resultou na busca em nosso passado de referências que dessem autenticidade à arte brasileira. Dessa forma, Oswald apresenta em 16 de setembro de 1926 um texto que – a partir de um diálogo – fornece sua visão de ruptura com o “Belo” romântico e clássico e a valorização do nacional e atual pela técnica da oposição:

- Atenas deve ter sido como Batatais. O que fez da Grécia um mundo sublimado, foi a fixação escrita. O Egito teve menos cronistas, menos escritores. Atenas andava cheia de Pedros Taques.

- A Acrópole vale um templo negro do Benin. E não é mais bela que uma dessas nossas igrejas “vestidas de virgem” que fizeram do Aleijadinho um dos maiores arquitetos do século dezoito.
- O que deu à Grécia essa importância foi o romantismo... dos clássicos.
- E o classicismo... dos românticos.
- Vamos ao cinema?
- Vamos.

A oposição aqui é feita com relação ao ideal clássico – a Acrópole – não representando em terras brasileiras o mesmo valor que nossa arte genuína resgatada junto à figura de Aleijadinho e às “igrejas vestidas de virgem”. O desfecho do diálogo também demonstra uma forma de desapego ao passado e exaltação do tempo presente com a quebra efetuada pela inserção do símbolo do moderno e do dinâmico: o cinema. Assim como no prefácio do primeiro número de *Klaxon*, o cinema representa o “raciocínio, instrução, esporte, rapidez, alegria, vida” contra “tragédia, romantismo sentimental e técnico”. Enfim, contra o “classicismo dos românticos” e o “romantismo dos clássicos”.

Outro exemplo bastante claro encontra-se em “Homenagem a São Francisco”⁹. Como tradução da brasilidade, Oswald mescla o fazer literário ao caráter informativo do texto, ao narrar a história da “banda baiana”, que cruzou o oceano para encantar terras européias. É estabelecido um elo intenso entre o mote do texto – que traz à baila a cultura popular e o passado “glorioso” através da Bahia, de Aleijadinho e da música nacional – e a construção do mesmo, com imagens poéticas que encontram sua “chave de ouro” no excerto de “Versos Baianos”, publicado em *Pau Brasil*:

No Brasil, tivemos uma época de arte franciscana.

Foi a época que eu chamaria de “Civilização do Ouro”, quando a Minas central dos descobrimentos de riqueza, fundava com caráter próprio, a irrequieta vontade de fixar em catedrais de tijolo e profetas de pedra sabão, a autoridade de um ciclo pessoal e distinto num país sem personalidade e sem independência.

(...)

A Bahia, com maior pompa, guarda se bem que reduzido, parte do patrimônio artístico que nos salva de um naufrágio no meio de folhinhas e bonecos instalados para sempre na mentalidade de nossas academias de conserva.

Na Bahia, houve as inovações, hoje matando o aspecto colonial da glória do Recôncavo. Há por lá casas do estilo Munich e pastelarias imitadas de Versalhes. Destruíram a capela da Ajuda. Vão derrubar a velha Sé secular porque os motorneiros reclamam e os bondes precisam passar.

X

Mas resta-nos para salvar São Salvador o trono de azulejos do claustro franciscano.

Resta-nos a catedral da Bahia que um poeta futurista cantou assim:

Genuflexório dos primeiros potentados

Confessionário dos inquisidores

Catedral

És o fim do roteiro de Roberio Dias

Romance de Alencar

Encadernado em ouro

Por dentro

Mais grandiosa que São Pedro

Catedral do Novo Mundo

⁹ FQ. 07 de outubro de 1926.

A Itália é colocada em paralelo a Minas e à Bahia. Representantes de “uma geografia e uma história que ainda não se gastaram na cópia dos museus nem na vulgaridade das reproduções.” E em oposição a essa lírica “ingenuidade”, o texto apresenta o interesse de Paris na banda baiana como astuta percepção de *business* por empresários franceses. Mas o motivo da apresentação da bandinha é muito mais sentimental: “Paris queria a todo transe ouvir os sambinhas baianos. Não foi possível. A banda da Bahia ia tocar em Assis, por ocasião do centenário de São Francisco”.

1.1 O Teatro

A questão do teatro nacional é relevante para Oswald desde os primeiros escritos, em *Teatros e Salões*, de 1909. Aqui o assunto toma ares de busca de nossa identidade. Como em todas as outras formas de expressão artística, o momento torna-se crucial para a discussão e implantação do teatro nacional. E o que mais se destaca dentre as crônicas que abordam essa arte é a ligação com o popular, representado pelo circo.

A coluna “Feira das Quintas” mostra a preocupação do autor do *Miramar* com o assunto, tanto pelo fato de encontrarmos referências a ele em diversas crônicas, quanto pelo fechamento da série com o texto “Piolin e o teatro nacional”, dedicado exclusivamente à questão.

Nesta crônica nota-se claramente a oposição entre o que é imitação do modelo canônico, repudiado por Oswald, e o que é renovação, louvado de maneira rasgada, como era de seu feitio:

(...) O teatro nacional pode sair de tudo, menos da insipidez aparelhada pelas imitações de uma arte que já faliu nas vinte e sete partes da terra. (...)

Leopoldo Fróes – contrafação dos sucedâneos de André Brulé é o Rui Barbozinha da ribalta. (...) Resta-nos Piolin.

Esse sim! Temos nele um grande, um maravilhoso animador do teatro nacional.

O tom de escárnio contraposto ao tom laudatório dá bem a medida dos rumos apontados para o teatro nacional. Toda a arte rançosa e falida seria aqui representada por Leopoldo Fróes e pela peça *O Isidoro*, encenada no Boa Vista pela Companhia U-O'-CHIN-TON. O contrário, a arte viva e renovadora, encontraria seu representante no palhaço Piolin e sua trupe. Opondo de forma bastante clara essas duas faces das artes cênicas nacionais naquele momento, esse texto nos permite vislumbrar o caráter primitivo e popular a que nosso autor atribui a consolidação do teatro brasileiro, independente dos modelos existentes:

Comédias sem autor, fabricadas quase todas pela imaginação de Abelardo Pinto (é assim que ele se chama), caricaturas, gavrochadas, enormidades cômicas, sem fixação escrita – é ali, sob o pano de lona do circo do Largo do Paissandu, que se entesoura ainda o gérmen poético e vivo do nosso teatro nacional.

É significativo o fato dessa crônica encerrar a série. Aqui são delineadas as características atribuídas pelo autor de *Pau-Brasil* à “verdadeira arte nacional”. Piolin torna-se exemplo bastante útil dessa arte, ao encerrar em sua criação o popular, o humor, a concisão, o improviso e o desprendimento tão caros a Oswald. O teatro pau-brasil é “filho do saltimbanco”, é a resposta que essa apreciação do palhaço do circo do Largo do Paissandu nos traz. O ponto de conexão claro com seu Manifesto.

Nesse sentido, Piolin, o palhaço tão aclamado pelos modernistas, é colocado a todo o momento nessa série como um símbolo da mistura fértil e promissora e como saída para nossas artes cênicas:

Eu tive a coragem de afirmar um dia que o ‘Dioguinho’ levado no circo Alcebíades pela trupe Piolin é uma obra-prima de equilíbrio e de poesia que vale Othelo e

Shakespeare nos melhores teatros de Londres. Naturalmente riram. No entanto é mesmo. Como Piolin é um grande artista e Leopoldo Fróes um trouxa.¹⁰

Através de um discurso aforístico e rápido, essa crônica sublinha a radicalidade da proposta dessacralizadora do teatro nacional enquanto instituição, uma vez que as “comédias sem texto” do circo são elevadas ao mesmo patamar das representações teatrais das companhias nacionais – representadas pela figura de um dos mais notórios atores da época, Leopoldo Fróes.

1.2 A música

Reflexões musicais não representavam o forte de Oswald. Na “Feira das Quintas” ela aparece ligada umbilicalmente com a questão já mencionada do nacionalismo e da cultura popular. Entretanto, diferentemente de Mário de Andrade, nosso autor não dominava o assunto, tendo elaborado passagens significativas aqui no conjunto, porém rápidas e sem maior ponderação em termos de critérios da música enquanto manifestação artística.

A crônica “Patrícios” transparece um impressionismo crítico ao expor o cantor e violonista Patrício Teixeira e sua apresentação de um *coco alagoano* – aqui transcrito –, dispensado de maiores explicações:

Patrício Teixeira, com a sua voz tropical, vem e canta:

Jacarecica Ponta-Verde Morro Grosso.

Olelê Cambono Poço

Bebedoro Jaraguá

Coquêro seco dotro lado da lagoa

Se atravessa na canoa

Lamerão é no Pilá.

E isso me reconcilia com a pátria, com o “Estado” (com o “Estado” não, que dá azar), com o Bataclan e até com o Dr. Paulo Cotúbal. Porque vamos e venhamos nós todos que divergimos tanto na vida, na arte e diante das telas gomídeas e das nervosidades bayardas, nos rendemos instintivamente ante a sedução estrelada das noites patrícias.

X

Patrício tem para mim (e o alto juízo de Júlio Prestes está comigo e comigo estão alguns outros desassombrados brasileiros) o valor de colocar-nos ao lado dos poucos países que produzem poesia neste momento. Um recital seu nos revela maravilhas nacionais tão curiosas como as últimas criações malabares do espírito deste século.¹¹

A constante exaltação do nacional desenha-se nesse texto através da música e do circo, como já vimos. Privilégio de constatação dos “desassombrados brasileiros”, que amplia-se na questão estética – nunca abandonada por Oswald – quando afirma as “maravilhas nacionais tão curiosas como as últimas criações malabares do espírito deste século”. O improviso e o caráter da língua falada dão a essa representação – o coco – o destaque dentro da concepção oswaldiana de criação artística. Mistura da “síntese”, da “surpresa” e do “como falamos, como somos”, de seu manifesto. Patrício Teixeira, colocado ao lado de outros artistas que se apresentavam ao mesmo tempo ganha o destaque de ser o único “bom” já que “os outros patrícios não vão bem das pernas”. A exposição de Antônio Gomide e os recitais de Marcelo Tupinambá e de Glória Bayardo (recitadora Argentina) se apagam ante a seleção das “maravilhas nacionais” feitas pelo violonista.

O programa de músicas regionais e de compositores populares – entre eles Olegário Mariano e Catulo Cearense – certamente correspondia às pregações nacionalistas do projeto oswaldiano,

¹⁰ FQ. “Patrícios”. 20 de janeiro de 1927.

¹¹ FQ. “Patrícios”. 20 de janeiro de 1927.

alinhando-se ao resgate do passado nacional – representado nessa série por Aleijadinho, pelas Igrejas baianas e mineiras – no intento de formação e preservação de nosso Patrimônio Artístico e Cultural.

Outro texto que revela a música brasileira sob o mesmo prisma é o já mencionado “Homenagem a São Francisco”¹². A bandinha baiana que vai representar e apresentar o Brasil para a Europa é exaltada como fonte genuína e digna da cultura nacional, levando aos palcos italianos “o penhor desafinado da comoção brasileira”. A música aqui é abordada da mesma maneira sentimental que é revelada nas palavras sobre Patrício Teixeira, deixando uma lacuna com relação às explicações, mas ressaltando, de certa forma, a necessidade pregada por Oswald de se pensar a cultura nacional-popular, tentando tocar em todas as esferas, mesmo sem dominá-las.

1.3 As Artes Plásticas

Em seis crônicas a série toca – mesmo que de raspão – na questão das artes plásticas brasileiras. Em uma, porém, em especial, a dedicação é exclusiva. Trata-se de “A pintura brasileira em Paris. Exposição Tarsila. Documentação.”, de 03 de fevereiro de 1927.

O texto versa sobre a exposição que Tarsila do Amaral realizou em Paris, em 1926. Nesta crônica, porém, a voz é dada a outros críticos. São selecionadas repercussões da mostra, validando a posição já conhecida de apoio à arte pau-brasil de sua esposa.

Ao reproduzir o texto de José Severiano de Rezende, Oswald traz uma passagem relevante e curiosa, validando um discurso ufanista e alienado sobre o negro e o sentimento de brasilidade que este símbolo representa:

O yankee pretende dissociar o negro e condená-lo ao ostracismo, o que é uma nova forma de escravidão. No Brasil, ao contrário, o negro e seus derivados têm direitos de cidadania. Nada mais encantador, nas noites carnavalescas, do que as danças mulatas na Avenida Central do Rio. Os negros de Figari se requebram numa bizzarria grotesca de cake-walk, mas nos seus congêneres brasileiros há uma tal elegância que se diria Dionisos o inspirador e ordenador dos minuetos tropicais que a cadência das canções anima.

Além dessa impressão ufanista detonada pelo excerto, o mesmo ressalta que o nacionalismo é cada vez mais enfatizado como critério de valor. A “cultura negra” estava em alta nas rodas artísticas européias e saber valer-se de técnicas atuais para a representação de nosso material brasileiro é uma qualidade altíssima de nossa pintora.

O lado contrário, o lado acadêmico do contato com as escolas européias de Belas Artes aparece pontilhado no decorrer de “Feira das Quintas”. Sobre o crítico Flexa Ribeiro, sempre irreverente, Oswald dá o seu recado contra o passadismo e a exaltação dos ideais clássicos:

A Sra. Flexa Ribeiro quer emprestar uma importância excessiva à descoberta de mais um Zeus grego na África. Mas que temos nós com isso, oh teimoso professor de beleza oficial!

Assoberbados (o termo é justíssimo) por questões próximas como o imposto sobre a renda, a fixação Cambial, etc., etc., não há nada mais cacete do que a gente se distrair com a genealogia complicada e inútil do apogeu grego e reter a atenção com descrições tiradas a compêndios da suposta grandeza de uma era que não nos diz nada.¹³

O crítico, que na época mantinha seções dedicadas à arte em periódicos, representava oposição aos modernistas. Nas palavras de Gilda de Mello e Souza, “resumindo o pensamento confuso, prolixo e

¹² FQ. 07 de outubro de 1926,

¹³ FQ. “Diálogo sobre Atenas precedido de um comentário à economia brasileira – O Dr. Plínio Barreto, o voto secreto e as elites negativas – Fixação nacional”. 16 de setembro de 1926.

às vezes contraditório de Flexa Ribeiro, podemos dizer que, na sua opinião, toda a efervescência do fim do século 19 e começo deste não trouxe para a arte nada de novo.” (SOUZA, 1980, p. 253). Sua crítica oscila numa inconstância, dividida entre a negação dos novos e o desejo por ser moderno. Talvez nesse primeiro extremo Oswald tenha vislumbrado a forma exata de atacá-lo fincando pé em seu passadismo representado pelo “apogeu grego”, “uma era que não diz nada”, sublinhado posteriormente, como já vimos, pelo fecho com um símbolo extremo da modernidade – o cinema – e a exaltação de nossas construções nas catedrais mineiras (a seqüência desse excerto é o diálogo já visto, que opõe os templos gregos às “nossas igrejas vestidas de virgem”).

Outros nomes são abordados em passagens sumárias. Pílulas de suas concepções sobre a pintura nacional e seu academismo em oposição a quem, em suas palavras, “pinta com as preocupações da atualidade”:

(...) quem pinta sem as preocupações da atualidade, fala uma linguagem morta. Por exemplo o Sr. Clodomiro Amazonas e o Sr. Theodoro Braga pensam que existem, mas de fato, não existem. O Sr. Pedro Alexandrino nasceu morto. E o Sr. Alípio Dutra provou bem os resultados que dá o pensionato passadista – estudou pintura 7 anos, a custa do Estado, para acabar na firme defesa da rubiácea em Antuérpia. O Sr. Gomide existe, mas não presta.¹⁴

Dessa forma, Oswald revela grande desagrado com os que se valiam das Academias de Belas Artes e não adaptavam o material brasileiro. Daí resulta a passagem “Pau Brasil era o pintor Benedito Calixto antes de desaprender na Europa”¹⁵, evocando a brasilidade de um pintor que teria se perdido nas técnicas européias (diferentemente de Tarsila que, de acordo com as declarações apresentadas pelo autor, soube plasmar a matéria nacional).

Conclusão

A série “Feira das Quintas” oferece ao seu leitor uma grande variedade de temas e informações sobre o Modernismo no Brasil. A partir de seu estudo nota-se a maneira articulada como estes se apresentam e a relevância do trabalho com a linguagem empreendido por Oswald nesses textos, que se faz em rede com suas demais obras.

Representativos do estilo “enxuto”, esses escritos revelam um humor riquíssimo que serve de base para a derrubada de mitos e de estratégia de ataque a tudo que “emperra” o movimento artístico nacional naquele momento.

Os fragmentos que nos dão uma visão ampla dos objetos abordados também revelam o Modernismo como um projeto consciente, que se fez presente em todas as esferas artísticas como forma de atualização cultural. A imprensa era o espaço ideal para os debates e exposições, atingindo um grande número de leitores e atraindo-os.

Conclui-se, assim, que há na série estudada uma conexão entre o projeto oswaldiano de divulgação de seus preceitos e do movimento como um todo, e a linguagem trabalhada que perpassa todos os textos por meio dos artifícios do cômico e da fragmentação do discurso (levados às últimas conseqüências em sua prosa-invenção, com o par *Miramar-Serafim*, e na *Revista de Antropofagia*). Essa coluna é um meio auxiliar – uma vez que estava à margem dos textos mais notórios da década de 20 – de compreensão do pensamento de Oswald de Andrade e todo contexto que o cercava.

As informações que João Miramar nos oferece são peças significativas no mosaico que forma o decênio de 20, especialmente em São Paulo, com a heterogeneidade de manifestações artísticas e correntes estéticas.

¹⁴ FQ. “Carta a um amigo que não tem dente do siso”. 27 de janeiro de 1927.

¹⁵ FQ. “Um documento”. 07 de abril de 1927.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANDRADE, Oswald de. “Feira das Quintas”. **Jornal do Commercio**, São Paulo, 1926 – 1927, p. 3.
- _____. **A Utopia Antropofágica**. 2ª ed. São Paulo: Editora Globo, 1995.
- BOAVENTURA, Maria Eugenia. **A Vanguarda Antropofágica**. São Paulo: Ática, 1985.
- _____. O projeto pau Brasil: nacionalismo e inventividade. **Remate de Males**, Campinas, n. 06, p. 45-52, 1986.
- CAVALCANTE, Maria J. M. Algumas fontes para o estudo da ação educacional do jovem Lourenço Filho no Ceará. In: MONARCHA, Carlos & LOURENÇO FILHO, Ruy (orgs.) **Por Lourenço Filho: uma biobibliografia**. Brasília: Instituto Nacional de Estudos e Pesquisas Educacionais, 2001. p. 283-89.
- DANTAS, Vinícius. Desmanchando o Naturalismo. **Novos Estudos**, São Paulo, n. 57, p. 09-36, 2000.
- LAFETÁ, João Luiz. **1930: A Crítica e o Modernismo**. 2ª ed. São Paulo: Duas Cidades/ Ed. 34, 2000.
- MARTINS, Wilson. A crítica modernista. In: COUTINHO, Afrânio (dir.). **A Literatura no Brasil**. Vol. V – Modernismo. 2ª ed. Rio de Janeiro: Editora Sul-Americana, 1970. p. 493-549.
- OLBRECHTS-TYTECA, Lucie. **Le comique du discours**. Bruxelas: Editions de l’Université de Bruxelles, 1974.
- PERELMAN, Chain & OLBRECHTS-TYTECA, Lucie. **Tratado da Argumentação**. Trad. Maria Ermantina Galvão G. Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- SCHAPOCHNIK, Nelson. Considerações mamalucas sobre o futurismo paulista. In: GUASTINI, Mário. **A Hora Futurista que Passou**. E outros escritos. Nelson Schapochnik (sel., apres. e notas). São Paulo: Boitempo, 2006. p. 13-23.
- SOUZA, Gilda de Mello e. **Exercícios de Leitura**. São Paulo: Duas Cidades, 1980.