

DESMANCHANDO O NATURALISMO

CAPÍTULOS OBSCURÍSSIMOS DA CRÍTICA DE MÁRIO E OSWALD

Vinicius Dantas

RESUMO

O autor apresenta um comentário a dois artigos esquecidos de Oswald e Mário de Andrade, "José Wasth" e "Curemos Peri", publicados respectivamente em 1916 e 1921, em jornais de São Paulo. O comentário pretende valorizar a força heurística do estilo literário deles, parafraseando suas formulações, expressões e recalques, para demonstrar o quanto muitas das questões do programa do Modernismo brasileiro, antes que este existisse, já ocupavam os Autores.

Palavras-chave: *Modernismo brasileiro; Oswald de Andrade; Mário de Andrade.*

SUMMARY

The author provides commentary on two forgotten articles by Oswald and Mário de Andrade, "José Wasth" and "Curemos Peri", published in São Paulo newspapers in 1916 and 1921, respectively. This commentary seeks to emphasize the heuristic force behind their literary style, paraphrasing their formulations, expressions and flair, in order to demonstrate how these authors at the time already showed concern for many of the issues later to be introduced into the Brazilian Modernist agenda.

Keywords: *Brazilian Modernism; Oswald de Andrade; Mário de Andrade.*

O foco deste estudo é matéria de jornal no significado pleno da expressão. Algo perecível, circunstancial, pouco formal, que não registra o melhor dos Autores e deveria morrer no dia seguinte. Mas algo nesses dois artigos não morreu e continua atraindo, mesmo que conheçamos a correria do descarte de posições, o esgotamento de experiências, o galope implacável das superações, que foi a história do Modernismo. O que não morreu porém está escrito numa língua deliciosamente indecisa em que mal se vislumbram os grandes estilos modernistas de Mário e Oswald de Andrade. Por que afinal se debruçar sobre matéria tão consumível quanto "Curemos Peri" e "José Wasth", que poucas vezes mereceram registro na bibliografia mais especializada¹?

Nada obstante esses textos integram a formação do Modernismo paulista, trazendo à tona os termos de um debate de época que hoje só interessa lateralmente à biografia do movimento. A formação do Modernismo ocorreu no círculo de uma cultura provinciana, na órbita oficialista

(1) "José Wasth", de Oswald de Andrade, e "Curemos Peri", de Mário de Andrade, encontram-se reproduzidos a partir das páginas 29 e 33, respectivamente, precedidos de comentário bibliográfico do autor ao final do artigo [N. E.].

de redações dos principais diários, gabinetes políticos, alguns raros salões e grupamentos novos de artistas, boêmios e intelectuais. Cabe-nos lembrar a peculiaridade do meio literário de São Paulo, que já possuía organicidade e densidade próprias, com características diferentes das de outras cidades brasileiras. A literatura produzida aí estava articulada a seu próprio público, em cujo crescimento influíam decerto os avanços educacionais do Estado, o volume do mercado editorial e a modernização de sua imprensa. Baseada no padrão de comunicabilidade romântico-parnasiano, essa literatura se torna mais comercial e permite que práticas e gêneros os mais ornamentais adquiram uma funcionalidade social diversa. Contudo, São Paulo não conseguia corresponder à auto-imagem moderna e progressista do seu poder econômico, diferenciando-se afinal da *belle époque* carioca. Esse é o tamanho paulistano do debate cultural que influenciou na eclosão do Modernismo, mas que tem ficado à sombra, seja porque as animosidades dentro do grupo, crescendo com os anos, jogou silêncio sobre essa fase, seja porque a repercussão nacional do movimento em contexto mudado tendeu a recalcar a ambiência das origens. É por isso que se conhece tão pouco desse período e menos ainda se sabe distinguir as feições novas que estavam a se esboçar no mormaço paulista de ecletismos.

Autores modernistas como Mário e Oswald deitaram raízes no nacionalismo e naturalismo difuso do tempo, espraíram-se pelo parnasosimbolismo neo-romântico que grassava na cidade. É o momento em que a idealização universalista, o tradicionalismo conservador e o patriotismo ornamental dominavam como no resto do Brasil a expressão da experiência local, melhor, impediam que a própria experiência se constituísse em problema intelectual e estético. Esses capítulos obscuríssimos da crítica primeva de Mário e Oswald flagram tentativas canhestras, porém modestamente agudas, de avançar uma estética alternativa em matéria de pintura e literatura que fugisse àquele padrão, por meio de uma atualização drástica, mesmo que os termos desta ainda não fossem claros. Assinalam de qualquer maneira o pé em que estava o debate nacional antes de o Futurismo paulista (1920-23) alçar o orgulho pelo progresso de São Paulo em modelo de modernização a ser nacionalizável. Tanto Oswald quanto Mário nunca subestimaram, interessados que estavam em superá-lo, o acanhamento das origens, mesmo porque se impregnaram profissionalmente da produção média do tempo. O primeiro praticou várias modalidades de literatura barata e comercial, subgêneros teatrais, líricos e melodramáticos, além do artigo político e do discurso patriótico, sempre em sintonia com a pressão do público e a mediocridade da audiência. O segundo, mais arredo e esquisitão, cujo apreço pelo Parnasianismo e Simbolismo era de tal ordem que lhes acatou a disciplina normativa, chegou a se expressar num português tão pedante e aparatoso que a única explicação que achamos para o exagero desse estilo é explodir como autêntico pastiche, pondo à mostra os defeitos, o formalismo de modelos que por enquanto não conseguia superar (o "ruim esquisito" de que se

queixava Manuel Bandeira?). Acrescente-se que ao passo que Oswald encontrava no jornalismo inspiração para sua literatura, pois o declínio da dimensão literária o induzia a procurar formas de destruição ou de faxina literária, Mário permanecia impermeável ao jornalismo ao qual dedicou muitíssimo de sua produção até o fim de seus dias, já que essa atividade pouco tinha a ensinar a quem mimetizava com gosto estilos pedantes e expressões antiquadas numa sintaxe complexa em que a língua brilhasse. Essa diferença assinala que se difundiam pelo meio paulistano opções de insatisfação pasticheiras e paródicas de vasta gama.

Artigos secundários como "José Wasth" e "Curemos Peri" costumam ser literariamente indiscretos, mais que a poesia ou a ficção produzida na mesma bisonhice, porque explicam ou tematizam de algum jeito a modéstia das realizações: são por isso bem mais vivos. Por outro lado 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. De Monteiro Lobato a Mário, de Menotti del Picchia a Oswald, todos se acompanham e se estimulam em ambiente que descobrira o prestígio jornalístico das polêmicas e onde o progresso material, negando o determinismo, empurrava para fórmulas menos ortodoxas de nacionalismo. A escrita desses artigos é estranha a especializações, fácil e acessível, ao avesso das novidades formais e do hermetismo das experimentações, típicas da campanha modernista em geral. Tal comprova que as inovações procuravam preservar o padrão de comunicabilidade anteriormente constituído, pois o novo que estava sendo chocado dentro da estreiteza provinciana não deixará de ser um arrastão das posições existentes. O processamento das definições do programa modernista ocorreria nesse quadro cultural, nesse ringue em que todos brigam amavelmente. O regime secreto da superação modernista da sublitteratura e do pastiche amaneirado torna atraente o exame mais detalhado do laboratório mínimo em que se processou essa superação. Assistamos pois ao vivo à fabricação dos instrumentos críticos de dois escritores bem grandes.



Temos de voltar atrás um ano, quando as posições da "crítica de arte" de Monteiro Lobato ainda não ressoavam pelas páginas da *Revista do Brasil*, para compreendermos o teor da réplica que é "José Wasth"². Com "Em prol de uma pintura nacional" (*O Pirralho*, nº 168, 02/01/1915), iluminado apenas pela lamparina de Almeida Jr, Oswald adiantara um programa para a pintura brasileira meio às cegas, cujos termos são quase os mesmos da estética lobatiana. A solução artística aí aventada na falta de

(2) Tadeu Chiarelli (*Um Jeca nos vernissages*. São Paulo: Edusp, 1995, p. 108 — originalmente, tese defendida na ECA-USP em 1989) data o início das atividades de Lobato como crítico de arte com a publicação de "A caricatura no Brasil", n'O *Estado de S. Paulo* de 28/01/1915 — paralelamente portanto aos primeiros anseios de renovação de Oswald.

artistas modernos está pautada pelo nacionalismo; por falta de outro baseia-se no realismo de Almeida Jr. ("precursor, encaminhador e modelo"), com vistas a condenar a timidez acadêmica nos trópicos e o excesso de polidez no tratamento da paisagem brasileira. Oswald não só deseja uma expressão brasileira em arte como se preocupa em aperfeiçoar a política de incentivo do governo do estado de São Paulo, de modo que os pensionistas em viagem de estudos à França aproveitassem a estada sem repetir as receitas do academismo. O afã oswaldiano de encontrar novas tendências que tirassem do nacionalismo a patente oficial parece não ser atendido pelas opções existentes, assim como tampouco em 1916 Wasth Rodrigues representará de fato uma esperança de renovação — Oswald procura o nacional em ambiente da mais batida pintura acadêmica, e mesmo assim só encontra algum fiapo de renovação em Almeida Jr.³. Embora a antecedência cronológica seja fato, não defendo nenhuma primazia de Oswald sobre o naturalismo esteticista (em versão pictórica) de Lobato; creio que essas coincidências (a admiração comum por Almeida Jr., a crítica à atribuição de pensões e ao pernicioso sistema de educação artística, a exigência de nacionalização da criação cultural, a consciência do efeito desagregador da estada parisiense) assinalam a generalidade desse programa na época, nada destoante por sinal do próprio academismo oficial.

É curioso que nessa página Oswald ostente um nacionalismo que raras vezes sua obra assumir, mas a graça está em que ele acabara de escrever, em parceria com Guilherme de Almeida, duas pecinhas justamente em francês para marcar distância em relação ao meio e manifestar seu desprezo para com o nacionalismo então hegemônico e oficial⁴ (vai ser por isso que, no auge de sua fase comunista, em 1933, se referirá com azedume, no prefácio a *Serafim Ponte Grande*, ao alheamento da desastrada escolha teatral da juventude: "O mal foi ter eu medido o meu avanço sobre o cabresto metrificado e nacionalista de duas remotas alimárias — Bilac e Coelho Neto. O erro foi ter corrido na mesma pista inexistente"). Tanto *Mon coeur balance* quanto *Leur Âme* sobrepõem à galeria das personagens, tiradas do meio paulista de fazendeiros, empresários e arrivistas, uma psicologia inteiramente decalcada do melodrama francês contemporâneo com a espirotuosidade amenamente perversa e refinada de um Bataille e de um Bernstein⁵. Tanto nacionalismo quanto esnobismo francesista, nesse tempo de desnacionalização mas de muito patriotismo ornamental, recaíam na vala comum das pistas inexistentes...

Tal hesitação, ou freqüentação em rodízio de posições antagônicas, demonstra a dificuldade de escapar às opções do nacionalismo e do naturalismo e já o desejo de articular à criação moderna uma expressão brasileira. Mas como? Oswald praticava ingenuamente a técnica de adotar posições oficiais para testar a resistência delas às contradições delas próprias. Começava a descobrir a produtividade da emulação e do pastiche, em vez de agarrar-se à validade de um ponto de vista próprio, preferindo dirigir-se ao meio artístico para contrariar as opiniões firmadas na praça.

(3) Otilia e Paulo Arantes reconsideraram em "Moda caipira" a oscilação do interesse moderno por Almeida Jr. (in: *Sentido da formação. Três estudos sobre Antônio Candido, Gilda de Mello e Souza e Lúcio Costa*. São Paulo: Paz e Terra, 1997, pp. 69-94).

(4) Claudia Rio Doce localiza as pecinhas no contexto teatral do momento em "*Théâtre brésilien*. A parceria de Oswald de Andrade e Guilherme de Almeida". *O Percevejo*. Rio de Janeiro: UNI-Rio, ano 4, nº 4 1996, pp. 26-33.

(5) Para as relações com o teatro *fin de siècle*, cf. Fraga, Eudinyr. *O Simbolismo no teatro brasileiro*. São Paulo: Art & Tec, 1992, pp. 89-94.

É o que fará nos anos 1920 com provocação ao cubo e nitidez artística, política e social incomensuravelmente maior.

Forçado à polêmica pela monotonia maniqueísta de Monteiro Lobato, em "José Wasth" Oswald se define a um só tempo pelo nacional e pelo estrangeiro, por entender que a adesão simultânea a um e outro é a posição cultural mais conseqüente. Lobato criticara a presença de cenas francesas em quadros da exposição de Wasth Rodrigues, como se isso, por si só, desabonasse a evolução recente do artista, que, após viagem de estudos, se dedicara a cenas interioranas. Oswald lucidamente acusa Lobato de amesquinhar a contribuição estrangeira, de querer impor "limites geográficos e alfândega intelectual" ao advogar a exclusão dos aspectos "litorâneos" da pintura, em prol da mística do *hinterland*. Oswald acata a "perfeita disparidade de ambientes" perseguida pelo pintor ao observar a vida em toda parte com "o mesmo grande sentimento do real e do existente", seja na roça, seja em Paris, porque a personalidade brasileira do artista se definiria pela contraposição de experiências. Por que subestimar a experiência européia do artista se ela própria pode se tornar agente prestimoso da desprovincianização cultural? Afinal, a valorização do *hinterland* (que ele próprio cometera em *O Pirralho*) não pode servir para escamotear o lado moderno do Brasil, que é o litoral? Oswald está sugerindo noutras palavras que o dualismo sertão/litoral à maneira euclidiana não dá conta do recadinho da experiência brasileira.

Avancemos não obstante na diferenciação de cada concepção estética, a despeito de partirem ambos do reconhecimento da necessidade de nacionalização da arte. Em "A propósito de Wasth Rodrigues" Lobato argumentava que a arte brasileira se valorizaria se fosse uma expressão nacional, caso comprovasse a integração orgânica do homem na paisagem, caso fosse um atestado de natureza brasileira⁶. Diz noutro artigo da época: "A pintura brasileira só deixará de ser um pastiche sem valor, um mambembe por sessões, quando se penetrar de que é mister *compreender* a terra para bem interpretá-la"⁷. Por isso, Wasth Rodrigues conta. Na pintura dele, nas cenas interioranas, escapa-se ao incaracterístico das cidades e à repetição dos padrões de polidez importados. Lobato contrapõe o *sentir*, que é natural e nacional, ao *pensar*, que é influenciável e está sujeito à educação e ao aprendizado. A natureza é promovida à verdadeira escola do artista brasileiro, por meio da qual ele deveria esquecer os modelos clássicos, desfazendo a educação falha que embotou as qualidades inatas dos artistas e os condenou a reproduzir o padrão europeu. "Chateaubriandizar, mas com ciência, com biologia, com botânica. A floresta deste país de florestas que é o Brasil *nunca* foi pintada, nem interpretada!" — aconselha Lobato numa carta de 1909 sobre estilo literário⁸. Em pintura seu programa seria o seguinte: é favorável a uma pintura anedótica que, com bom desenho, reproduza cenas e figuras e seja hostil à alegoria que implica erudição. Essa sensibilização pelo particular vivido e simples continua todavia dentro do academismo, reitera os preconceitos evolucionistas e o ponto de vista burguês, tanto

(6) Chiarelli (op. cit., pp. 131-141) se detém nesse artigo e na polêmica.

(7) Lobato, Monteiro. "A paisagem brasileira". In: *Idéias de Jeca Tatu*. 4ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1946, p. 58; cito porém pela versão mais pitoresca, a da *Revista do Brasil*, nº 12, dezembro de 1916, p. 396.

(8) Lobato, Monteiro. *A barca de Gleyre*. 12ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1968, vol. 1, pp. 279-280.

que cultura popular para ele não passa de afrontoso barbarismo. Esta contradição de Lobato é indicativa do seu desentendimento com os futuros modernistas, pois ele deseja *formas de rudeza idealizadas mas com compostura*; sua crítica ao artificialismo europeu só vai até certo ponto, isto é, aquele ponto que não põe em risco o senso comum, nem contraria as convicções da própria superioridade (Lobato jamais chegará por isso a qualquer forma de primitivismo)⁹. Evolucionista temperado pelo nietzschianismo, Lobato acredita que a vitória sobre os determinismos do meio pode ser alcançada por um titanismo a bico de pena, ou seja, a expressão pessoal que reclama num particularismo veemente a superioridade de si e de seu estilo. Ora, modernista autêntico jamais se satisfaria com tão pouco¹⁰.

Oswald de Andrade não adota tal programa, como comprova esse pequeno "José Wasth", bem como não se rende a um nacionalismo cuja legitimidade esteja espacial e temporalmente demarcada, na terra ou nas nobres tradições da Colônia. Qualquer veleidade regionalista ou nacional não prescinde de uma solução estética culta e contemporânea, daí que Oswald ironize o nacionalismo caipirista que se obriga "a tomar a matéria-prima da sua arte apenas nos Malaquias de pés em leque e beijos caídos que se emborracham nas vendas das estradas". Wasth Rodrigues está certo ao pintar "pedaços de vida parisiense" junto de "pedaços de vida nacional", bifocalmente atento a nacional e estrangeiro. Em suma: o artista contemporâneo precisa estar capacitado para "resolver o problema estético da sua pátria e da sua raça, andem elas perdidas nos confins dos 'mapas-múndi'". Recomenda que a criação não se subjugue à verdade da matéria, que tenha duplo temário, assegurando para si, em nome do direito de atualização, o acesso a todos os assuntos e técnicas. Admite até caboclisto, com ousadia que fará escola, contanto que este seja trabalhado pela "grande oficina dos centros cultos" — e não só como tema. Ainda sem vanguarda, mas a favor da atualização modernista, Oswald compreende o tratamento nacional como uma "qualidade de vida e verdade" capaz de transmitir um pouco de sonho e aventura, algum erotismo, certa religiosidade, com uma emotividade afeita a dissonâncias que usualmente eram abafadas. Verdade nacional não está num conjunto de assuntos e temas, mas na forma, naquele brasileiro interior (para falarmos com Machado de Assis) propiciado pela técnica, que é internacional. A pintura feita aqui não pode por conseguinte se imaginar auto-suficiente, separada da experiência internacional, pois a autenticidade nacional joga com uma experiência relacional, ou, como se sugere, com a confrontação de dois estilos de vida, o parisiense e o brasileiro, praticados alternativamente (em quadros diferentes, ressalte-se) pelo artista de Pirapora. De igual modo, Oswald considera o reconhecimento de Paris um trunfo — o que era uma novidade na perspectiva do artista brasileiro, que circulava num âmbito bastante acanhado —, avaliando-o como fator de prestígio e promoção a ser perseguido. É bom sublinhar que preza também os "hábitos de comodidade e bom gosto" do progresso, encontráveis na faixa litorânea

(9) É por isso que o ruralismo lobatiano nada tem de localista ou regional, por praticar uma estilização universalista que pretende ser a mesma do Naturalismo francês, do Realismo português e do romance colonialista inglês.

(10) É muito difícil nesse sentido aceitar a assimilação da estética lobatiana pelo Modernismo brasileiro como a apresenta Wilson Martins (*A literatura brasileira*, vol. VI: "O Modernismo", 2ª ed. São Paulo: Cultrix, 1967, pp. 21-25) ou, sistematizando em ampla escala o ponto de vista desse crítico, Vasda Bonafini Landers (*De Jeca a Macunaíma. Monteiro Lobato e o Modernismo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1988), ao reduzirem a estética modernista à repetição epigonal do anti-regionalismo e da campanha antiliterária lançados pelo autor de *Urupês*. Tendo partido do Naturalismo e do nacionalismo mais convencional, toda a obra modernista esteve empenhada justamente em desmanchá-los. Esquecer isso é escamotear o essencial...

e europeizada do Brasil, mas nesse verniz de civilização vê apenas vantagens práticas, não uma justificativa ideológica — tanto Mário quanto Oswald eram pouco afeitos ao progressismo ou ao evolucionismo que sulcaram o estilo lobatiano. Portanto, são motivações mais recentes, menos século XIX, que acabam de entrar em cena.

As diferenças tornam-se ainda maiores ao nos determos no estilo da crônica oswaldiana, no qual acontece muito mais do que suas asserções são capazes de resumir. A escrita dessa crônica de arte é desinibida e espontânea, possui uma dicção vivida e desembaraçada, tanto no tom direto quanto nas contraposições entre o ambiente parisiense e o paulista. É o que se nota na instrumentalização do coloquial para fins intelectuais de mais envergadura, abrindo-se para a experiência de sua época, com uma espécie de familiaridade geral — uma inteligência plebéia e desrespeitadora das convenções (o contrário de Lobato, cuja ampliação vocabular visava tão-somente aumentar a expressividade do efeito caricatural ou da comicidade sádica). Digamos que em "José Wash" Oswald despertou para o enfrentamento da vida paulista, patente por exemplo na caracterização gaiata do pintor a partir de seu nome, "uma mistura engenhosa de caipira e de inglês", ou nessa descrição que atesta a preferência pelos contrastes: "Ainda na paisagem é tanto apreciável a arte do moço paulista exercida nas vilegiaturas de França como agora, na penosa viagem que fez com saís nos bolsos, de carro de boi, pelos absurdos barrancos das nossas estradas de rodagem". As imagens compõem uma pequena narrativa e a sugestão ficcional vai criando aos poucos uma compreensão relativamente eficiente e desespecializada de seu próprio mundo, feita de deixas humorísticas e agulhadas mais do que de um fio argumentativo. Ocorre então uma espécie de poetização nova, e sem medo, de elementos os mais díspares e heteróclitos da vida paulista, artística ou não, em que entra um conhecimento criterioso da desqualificação cultural¹¹. Oswald pratica em suma um enquadramento local, discriminando os conflitos e trazendo para o primeiro plano interesses práticos em luta em vez de lidar simplesmente com questões "artísticas"; a referencialidade local da criação artística ou literária perde assim sua crosta provinciana para ganhar generalidade. Zé Wash surge em consequência relacionado a seu mundo familiar, a seu público, à cidade, a seus próprios enganos artísticos e existenciais, a seu romantismo cediço, e isso configura uma situação cultural objetiva a que sua arte responde infelizmente com timidez. Por não psicologizar, o retrato do artista "carimbado pela terra nativa" já apresenta os descompassos e desvantagens por ele vividos como problemas com peso nacional.

Porque não estipula limites entre público e privado, a estratégia da crônica oswaldiana consiste em desprivatizar a vida interior coletivizando o drama da implantação da pintura moderna no Brasil, do qual participam a formação tosca feita na França, o descaso governamental, o atraso do meio, a fraca audiência etc. Veja-se nesse sentido a caracterização do pensionista: Oswald descreve o cotidiano de um pintorzinho brasileiro em

(11) A experiência viva de desqualificação cultural é uma fixação da personalidade oswaldiana e possui até mesmo um fundamento existencial. Formado pela subcultura jurídica, filosófica e jornalística de sua época, tanto quanto pela "literatura de permanência" (Antônio Candido) então dominante, Oswald sempre hesitou entre o registro elevado da Arte, do qual nunca abdicou inteiramente, e o registro baixo da crônica, da polêmica e doutros gêneros de enxovalhamento, nos quais sempre se sentiu à vontade. A hesitação entre esses pólos já é modernista, como na escrita de *O perfeito cozinheiro das almas deste mundo*, e se objetiva na tensão entre a sátira derogatória e o estilista refinado, entre a intervenção opinativa e fulminante e as emoções carregadas, por vezes incrivelmente melodramáticas, da figuração romanesca de seu imaginário. A modernidade dele corresponde, a meu modo de ver, à transposição dessa hesitação em imagem nacional.

Paris para indicar o quanto a experiência prática do aprendizado europeu de um filho de Pirapora influi em sua arte e impõe conflitos objetivos (aqui entra uma noção de ridículo e grotesco bastante realista e novíssima na descrição do alheamento do meio à pintura). Em vez de um esboço psicológico temos um processo em que o artista provinciano, limitado pelas condições de seu meio de origem, acaba se recolonizando mentalmente e sem critério pela pintura européia, involuntariamente reproduzindo o atraso artístico brasileiro, o que o distancia das próprias experiências ou in experiências e impede que ele as compreenda ou as julgue criticamente. De algum modo Oswald aventa, sem saber, como a estilização desse grotesco constitutivo e íntimo da formação cultural (subdesenvolvida) de ricos e boêmios, paulistas e europeizados pode ser artisticamente interessante. Tal enfoque merece ser comparado com o preceito naturalista de integrar o homem *em seu ambiente*, tal como preconizado por Lobato. O ambiente nesse caso é o que lastreia a autenticidade, além de oferecer o álibi sentimental de uma pré-moderna ligação com a terra, com os ancestrais, em que a luta pela sobrevivência dignifica o homem e o trabalho. Fora dessa relação mais nacional que implica ganho em qualidade estética, só há segundo Lobato falsos costumes, importação de idéias, politicagem oligárquica, civilização enxertada, excesso de educação, pastiche; o Brasil estaria portanto no interior, não na italianada São Paulo e no alusitanado Rio. Em Oswald, a integração do homem ao meio é um problema que por assim dizer se desespacializa, independendo da resolução idealizada ou positiva do drama determinista. A criação verdadeira tem de reagir ao atraso ambiente, tem de conflitar com o meio, criando uma base (mais moderna) para superar o atraso (ou seja, reformar as elites). A generalização da cópia, a importação da cultura pronta, o provincianismo e a desinformação das elites são traços do lado educado da sociedade brasileira que precisam ser criticados e superados, pois a resistência à arte moderna provém dessa suposta burguesia. É nas condições de produção artística de uma cidade em via de se industrializar que se manifesta o desejo de uma arte de nível internacional, acarretando a implicação existencial dos próprios artistas nesse desejo. A escrita oswaldiana, que é antipasmaceira, começa então a estilizar um conflito cultural mais largo em que entra agora o papel canhestro dessas elites (e também dos pensionistas), cuja indiferença e grotesco também compõem a experiência local. A terminologia naturalista deixa de valer como tal, mas alguns de seus resultados são incorporados pelo localismo, que situa a expressão nacional afirmativa em condições histórico-sociais nítidas. Não avancemos porém aquela que será a tarefa da Poesia Pau-Brasil, da qual não se tinha a mínima notícia nesse momento¹²...

Em resumo mais teórico: aí trabalho de arte opõe-se ao meio e tem um componente crítico, pois a representação pictórica supera a incultura reinante, devendo incorporar na concepção da paisagem a selvageria, as dissonâncias, a impolidez, próprias à vida brasileira¹³. Ou como escrevera n'O *Pirralho*: se a pintura se abrir para "quanta sugestão exuberante,

(12) Tratei amplamente da gênese do Manifesto da Poesia Pau-Brasil em "Entre A negra e a mata virgem". *Novos Estudos*, nº 45, julho de 1996.

(13) Com determinismo clamoroso, Lobato adota os mesmos princípios por ocasião de um segundo texto sobre Wasth Rodrigues, visto que no Brasil a natureza é indomada, espoliada, destruída ou virgem, enquanto a européia é cultivada e domada, vencida pela civilização. É tal variedade de paisagens que exige um pintor não só capaz de entender a luta do homem com o meio como de dramatizá-la. Desse ângulo, Lobato celebra como Graça Aranha a bruteza progressista do homem de ação que, com o músculo leonino do bandeirante ou pioneiro, entra "no contacto direto com a terra da qual é uma resultante e que, na ânsia de subsistir, vai, sem normas, sem leis, sem arte, modificando a ferro e fogo, com a barbaridade de quem mata para viver" ("A paisagem brasileira", loc. cit., p. 58). Decerto a Antropofagia oswaldiana responde à estilização evolucionista da rudeza civilizatória...

violentamente emotiva" que a paisagem brasileira possa transmitir, pode ocorrer uma espécie de deseducação do impressionismo que, especulemos, dada a tibieza das sugestões, chegue às raías expressionistas de uma pintura nacional capaz de transmitir a rudeza e a incultura brasileiras¹⁴. O viés emotivista dessa fatura brasileira traduziria com algum melodrama uma "manifestação superior de nacionalidade"¹⁵. Partindo dos contrastes gritantes da natureza brasileira, que ainda são os contrastes dos trópicos segundo o Naturalismo, Oswald valoriza na experiência impolida o dado vital e autêntico. A autenticidade nacional em "José Wasth" está no jogo dos contrastes, ou, como diz, na "admirável harmonia de impressão obtida com contraste tão forte", cujo conflito de formas, cores, técnicas e matérias quebra o excesso de polidez do academismo, lançando a sementezinha de oposição e modernidade. Por outro lado, o contraste que mimetiza a incultura brasileira quebra a frieza e o cálculo burgueses, de algum modo permitindo que essa pintura acomodada se nacionalize a partir de suas deficiências incultas. Que Oswald não tinha uma estética moderna não discuto, mas "José Wasth" demonstra que a reprodução dos contrastes vale menos por sua função imitativa do que por desencadear conflitos — é o que com falta de jeito Oswald chama de "expressão comovida" ou "canto alto". Opondo-se frontalmente ao naturalismo esteticista de Lobato, que toma a matéria ou assunto como teor da nacionalização artística ou literária, essa compreensão nova da emoção sugerida pela natureza (ainda a natureza) tropical estimula uma figuração da vida brasileira que esteja além da representação mimética, que a desafie à maneira moderna¹⁶.

É sintomático que em "Curemos Peri" ainda estejamos às voltas com Monteiro Lobato. Por quê? Em primeiro lugar, porque o Futurismo paulista ostentava um progressismo truculento cujas afinidades com a nacionalização proposta por Lobato na campanha contra as formas de idealização literária, de ufanismo e de Romantismo parecem evidentes. "Morreu Peri..." é expressão que estava no abjeto e impressionante manifesto ("Urupês", O *Estado de S. Paulo*, 23/12/1914) que Lobato dedicou ao agregado rural, onde se vaticina, antes das botinas e xaropes, a tragédia adaptativa do caboclo ao meio. Não estranha pois que Menotti del Picchia bata em igual tecla, fazendo com o indígena o que o proprietário da fazenda Buquira fez com o caboclo¹⁷. "O Brasil teve dois inimigos: Peri e a febre amarela" — a abertura intempestiva de "Matemos Peri!" dá o tom da catilinária contra o índio. Menotti aí decreta sua "inferioridade étnica" e "absoluta inadaptabilidade social", chegando mesmo a negar a existência real do índio brasileiro, tido como uma "mentira lírica" que suja "a dignidade nacional" e prejudica a imagem internacional do Brasil. A pavimentação da nação moderna e civilizada, conforme sua versão dessa espécie nova de nacionalismo que é o Futurismo paulista, exclui o indígena — aliás chega mesmo a pedir por antipassadismo *avantgardiste* sua liquidação (como se esta já não estivesse implacavelmente em curso). De escorregão em escorregão, esse Futurismo incorre na propaganda oficial da "raça formidável", da galhardia lusitana e bandeirante, das promessas do país novo para o qual

(14) Digamos que aí está uma reinterpretção do fenômeno que Araripe Jr. chamou de "obnubilção brasileira", referindo-se ao caso do Naturalismo jogado com seu pessimismo sobre um país tropical alegre, avesso a decadência, à paciência e à repressão instintual; o crítico acenou para a possibilidade de que os trópicos alterassem as regras artísticas importadas e europeizantes, acolhendo a incorreção e a rudeza do país novo. Portanto, Oswald está fazendo (como Lobato, mas também como Gilberto Freyre o fará apertadamente) uma releitura esteticista dessa noção, potencializando seu modernismo.

(15) No Recife, Gilberto Freyre logo estará clamando por pintores "violentamente rebeldes ao acadêmico dos mestres convencionais como ao carnavalesco dos contramestres 'impressionistas'", capazes de captar as "rudezas do alto sertão e do agreste". Ou seja, uma pintura ainda mimética voltada para a recuperação da matéria regional, cuja fixação de tipos e paisagens parecia em 1925 no *Livro do Nordeste* tão pouco moderna quanto o rude paisagismo defendido por Lobato (cf. Freyre, Gilberto, "Algumas notas sobre a pintura no Nordeste do Brasil". In: *Região e tradição*, 2ª ed. Rio de Janeiro: Record, 1968).

(16) Inevitavelmente tenho de lembrar a passagem seguinte da crítica posterior de Mário: "Em Tarsila, como aliás em toda pintura de verdade, o assunto é apenas mais uma circunstância de encantação: o que faz mesmo aquela brasileiroidade imane dos quadros dela é a própria realidade plástica: um certo e muito bem aproveitado caipirismo de formas e de cor, uma sistematização inteligente do mau gosto que é dum bom gosto excepcional, uma sentimentalidade intimista, meio peguenta, cheia de moleza e de sabor forte" ("Tarsila", texto datado de 1927 no catálogo da exposição de 1929, cf. a transcrição em Batista, Marta R., Lopez, Telê A. e Lima, Yone S. de (orgs.) *Brasil: 1º tempo modernista — 1917/29*. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros, 1972).

(17) Folheadas em diagonal, as crônicas de Menotti desse período giram o mesmo realejo da campanha contra a cópia desnacionalizante e o falso cosmopolitismo, gozando os estrangeirismos, usando a figura do Jeca como heterônimo para pedir "morte aos macacos" e combater a ignorância, além de aconselhar uma língua mais natural e brasileira, tudo tal qual o autor de *Urupês*.

"transmigram todas as esperanças e aspirações do universo". Em "Matemos Peri", como noutros textos, Menotti faz tábua rasa do passado, sem senso das realidades culturais, tomando o presente paulista como marco zero, num progressismo deslumbrado que enxerga o Brasil real como anacronismo, velharia e ignorância, logo resvalando no patriotismo ornamental e na apologética colonialista. Ao alinhar as misérias nacionais, ele passa do Arcadismo para a economia, do Romantismo para o milenarismo do sertão, do regionalismo para a política café-com-leite, obstáculos que, segundo ele, emperravam a ação transformadora do Presente (em ponto pequeno: do Partido Republicano Paulista)¹⁸.

Comparado ao oswaldiano, o estilo de Mário se pompeia de finura, cultura e afetação aliterada, fazendo-se cerimonioso e subalterno. As frases de "Curemos Peri" são nuançadíssimas e um tanto pedantes, como se o rebatimento de intenções e idéias correspondesse aos vãos e desvãos da riqueza interior de seu autor, que quer impressionar com sua variedade¹⁹. A surpresa está no propósito de ser analítico em estilo que não se presta a isso, raciocinando com uma clareza contrária ao andamento basto de trejeitos e subentendidos, de circunlóquios e perfrases altissonantes. Diferentemente de Oswald, cujo estilo apóia as próprias opiniões, o engendro estilístico de Mário intranquiliza as suas, com uma designação rebarbativa e uma adjetivação caprichosa que ferem a objetividade analítica. Então descobrimos que por trás do discurso de solenidade ou formatura há um escritor atrevido, tirando verdades duras (e novas) da análise lúcida dos impasses da modernização. Pode não parecer, mas "Curemos Peri" foi peça-chave para aflorar nos primórdios do Modernismo um tipo desconhecido de consciência nacional — original e crítico das versões nacionalistas existentes (comprometido até os cabelos com o esteticismo parnaso-simbolista, como se vê)²⁰. Nele há uma argumentação inteiramente diversa daquela por Oswald cultivada na clareza da frase, na sintaxe direta e nas referências fáticas — a frase de Mário se dá aos poucos, volteia e se enfeita para fazer pensar. Surpreendente também é o propósito polêmico desse esteticismo: demonstrar que no horror à literatura ostentado por Menotti se esconde um ornamentalismo literário nada moderno. À literatice picchiana Mário contrapõe a esquisita literatice de própria lavra, capaz não obstante de denunciar o quanto o assassinio futurista de Peri e do Romantismo estão pejados de literatice. A ironia já começa no cabeçalho da carta, endereçada a um "companheiro de armas", o que arcaíza a veleidade iconoclasta do Futurismo. De igual modo, encontra no ultracivilizado parceiro que deseja chacinhar os últimos indígenas nada mais que um bruto da pedra lascada com seu machado sem gume; a sobrecarga de imagens literárias serve para denotar quão bombástica e vazia é a gestualidade operística do assassinato de Peri. Recusando as atitudes emocionais, a pachorra esteticista de Mário de Andrade aos poucos vai corroendo o Futurismo de intenções do autor de *Juca Mulato*, expondo a irrealidade das palavras de ordem dele, que, ao se propor outra vez a exterminar o índio, não faz senão, desgraçadamen-

(18) Em sua tréplica, "Peri" (*Correio Paulistano*, 02/02/1921), Menotti tempera o radicalismo futurista até chamar o personagem de Alencar de "simpático", todavia repetindo o ataque ao símbolo do Brasil velho.

(19) Resenhando um livro de crônicas de Menotti em 1921, Mário já acusa a transformação em curso de seu próprio estilo quando comenta: "Menotti, como poeta livre e sincero, compreende muito bem que 'la nuance avant tout!' é muito boa para países cansados e raças estioladas, nunca para estes sóis, esta mistura épica de raças, estes progressos vertiginosos" ("A propósito de *Pão de Moloch*", *Jornal do Comércio*, São Paulo, 19/12/1921).

(20) Telê Ancona Lopez assinala dentro do relativo dos avanços a guinada, pois em "Curemos Peri" Mário "começa efetivamente a desparnasianizar-se na prosa, quanto ao espírito e à construção de suas frases" (*Mário de Andrade: ramais e caminho*, São Paulo: Duas Cidades, 1972, p. 37).

te, referendar a prática rotineira da chacina²¹. Para Mário, Futurismo e desejo de manifesto não passam nesse sentido de fórmulas de literatice, de bazofiar à maneira mais tradicionalmente brasileira.

Resumindo: a violência estilizada de Menotti reproduz a barbárie do processo civilizatório, ao passo que "Curemos Peri" pretende humanizar esse processo, idealizando uma modernização em que as formas de barbárie estejam refreadas. O Futurismo desastrado de Helios (pseudônimo de Menotti) repete exatamente as posições ideológicas mais conservadoras, voltando-se agora imaginariamente contra o índio. Por rejeitar o deslumbramento futurista, Mário nele reconhece o argumento colonizador e o ufanismo da vocação grandiosa do Brasil, acumpliciados com todos os crimes cometidos em nome do progresso. Pela primeira vez no Modernismo brasileiro entra em cena um nacionalismo (ou um tradicionalismo) antiufanista que, a favor da modernização, cobra posição sobre o extermínio indígena e o papel do branco na dizimação, o que por tabela demanda perspectiva histórica para avaliar a colonização (parece-me Mário, como Paulo Prado, especialmente crítico do colonizador português). O esteta fino se mostra conhecedor dos raros estudos existentes, louvando-se em bibliografia acadêmica e científica e não no contato direto com o índio — tudo para acusar o etnocentrismo de Menotti de um ponto de vista ilustrado e humanitário. Acredita Mário que a difusão de conhecimento etnográfico sobre o índio, o caipira e as regiões brasileiras é um fator inegável para a suspensão de juízos preconceituosos sobre uma matéria nacional que pouco se conhece; ataca com veemência a "loira visão de Poeta", ou seja, o idealismo arianizante de Menotti, para desse modo evidenciar o imaginário colonialista e racista.

Não temos liberdade moral porque o Peri orgulhoso que foram os Camarões, os Bandeirantes, os Caxias, os Pedros Segundos foram assassinados pelos pandilhas da governança republicana. Não temos literatura brasileira porque o Peri sincero que foram os Vicentes do Salvador, os Gonçalves Dias, os Machados e os Ruys foram assassinados pelos que sofrem[,] no Brasil luminoso e tempestuoso, doçuras silenciais de lagos de Como e outonos mórbidos de Paris. Não temos escultura nacional... etc. etc.

É significativo que Mário inverta o jogo e passe a tomar Peri (o índio plutárquico de Alencar, na expressão de Lobato) como um involuntário e improvisado herói da formação nacional, que denuncia a derrota e o sacrifício das mais adiantadas tendências nacionais. Peri vai crescendo como símbolo até se contrapor à cartilha do Progresso, figurando a solidariedade pelo vencido. Essa alegoria do Brasil permite que Mário apresente com imaginação heróica e combativa os termos de um nacionalismo antiufanista, cujo alcance se quer sobretudo cultural. A renovação

(21) A imagética de *Paulicéia desvairada* oferece inúmeros exemplos da barbárie constitutiva da burguesia, em que imigrantes repetem feitos de sertanistas, a elite dirigente regredindo à maneira expressionista a bicho e o progresso de São Paulo reencarna visões do passado colonial. A imagem do eu reflete sua constituição na metrópole paulistana, cujo progresso é celebrado com ironia, revolta e insultos. A vitória das "califórnia duma vida milionária/ numa cidade arlequina" é acompanhada de primitividade e regressão, em meio a ódios, vícios, muita competição e um estado permanente de motim interior. A figuração do passado aqui serve de acusação da barbárie do presente, que é atualizada com muita beleza, como no verso famoso: "Sou um tupi tangendo um alaúde!".

artística e literária passa pela relação crítica e independente com o passado brasileiro e a contemporaneidade internacional que lhe é favorável; escultura, música, arquitetura, literatura mais nacionais e mais contemporâneas devem surgir de uma transplantação feliz (isto é, obra que realize as tendências de seu tempo no meio brasileiro segundo padrão representativo da própria tradição local). "Devemos, é certo, conhecer o movimento atual de todo o mundo, para com ele nos fecundarmos, nos alargarmos, nos universalizarmos; sem porém jogarmos à bancarrota a riqueza hereditária que nos legaram nossos avós." É esse passadismo pragmático que restabelece a continuidade do legado da tradição no presente, acertando com a referência européia, aí identificada como o neoclassicismo moderno²².

Relida a citação do início do parágrafo anterior sem o embalo oratório, nota-se que as tendências mais canônicas e oficiais do imaginário da nação são apresentadas como tendências marginalizadas e frustras, um panteão negativo que forma a parte fraca e vencida, a parte de Peri. Todavia Mário recupera por meio dessa alegoria um conjunto grande de posições oficialistas para reformá-las, desmonumentalizá-las, acusando outro tanto a corrupção republicana e o grotesco cosmopolitismo das elites desnacionalizantes. De qualquer maneira, o tradicionalismo que ironiza a estreiteza nacionalista que se encerra "em ambiente de dez palmos"; que reconhece (tal qual Oswald) que regionalismo, indianismo ou caipirismo não sufocaram o florescimento de obras de valor como as de Lobato, Afonso Arinos, Alberto Rangel; que propõe alargar o foco para a vida urbana, ou seja, incluir na matéria nacional mesmo os aspectos modernos do país (à maneira machadiana), portanto São Paulo e seu desenvolvimento — ainda assim, esse tradicionalismo está falando para o interlocutor culto e patriota do andar de cima (diferentemente de Oswald, que se enfronhava na desqualificação cultural como autêntica experiência brasileira). Faltava ao nacionalismo ilustrado mas antiufanista desse jovem Mário o ponto de vista popular que de 1924 em diante foi decisivo para desaristocratizar o Modernismo brasileiro. Por enquanto, lembremos que estamos em 1921, no berço do Futurismo paulista, quando a sociabilidade da cultura do povo não adquirira ainda sua legitimidade informal para se contrapor à hegemonia burguesa e questionar a representatividade da entidade nacional. Por enquanto, o saber modestamente empírico sobre índio, caipira, regionalismos faz parte do conhecimento geral do brasileiro educado e patriota, cujo nacionalismo idealizado ajudaria a combater preconceitos e apreender com maior clareza os processos históricos e sociais e a formação étnica do país, diminuindo o prestígio de noções como raça, meio, clima, trópico etc. — reiteradas teórica e categoricamente por Lobato, como vimos.

O pró-homem da modernização é sem dúvida um leitor de Lobato que assimilou *Problema vital* (1919), mas também é admirador de Oswaldo Cruz, Miguel Pereira e Belisário Pena, pois olha para os problemas sociais do ponto de vista da saúde pública, advogando a reforma sanitária para

(22) "São Paulo, mais uma vez e em outro terreno, vai glorificar-se reatando uma tradição artística que o Alejandrinho de Vila Rica, o gênio inculto do portal de São Francisco de Assis, em Ouro Preto, e da escadaria de Congonhas encetou e que nenhum ousara continuar. E Brecheret, cujas forças artísticas rapidamente se maturam ao calor de empecilhos e rivalidades não só renova o passado em que a Bahia deu Chagas, o Rio, Mestre Valentim e Minas, João Francisco Lisboa, como realiza o ideal moderno da escultura, templo onde pontificam Bourdelle, Lembruck, Carl Millès e Mestrovic" (Andrade, Mário de. "De São Paulo". *Ilustração Brasileira*. Rio de Janeiro, novembro de 1920).

fortalecer o organismo social do país. É esse materialismo científico que influi na fantasia de regeneração de Peri:

Bem tratado, livre de barbeiros e do casinhoto sujíssimo, reviverá em melhor e mais alegre vida, terá forças para o bem e para as guerras; quando morrer de morte natural, aos 110 anos duma vida fecunda, cantando o treno de morte, que antes será epinício de vitória ou ditirambo de trabalhos audazes, irá viver para além dos Andes a glorificação do respeito universal. Curemos Peri!

Perseverando na pastoral romântica, Mário esboça um diagnóstico mais complexo em que, junto de saúde pública, entram política, administração, valorização da mão-de-obra imigrante, diminuição da desigualdade, elevação do nível educacional, integração efetiva das populações indígenas, antiimperialismo brando e democratização da sociedade, afora as sugestões artísticas vistas antes. É precisamente a demiurgia dessa modernização pacífica que pode criar a realidade nacional e moderna do Brasil, ou realizar na prática a fantasia alencarina. Melhor, o indianismo prático cumpriria higiênica e salutarmente as aspirações mais fantasistas do imaginário romântico, retrucando à explicação naturalista e à inércia dos determinismos.

A doença do Peri é curável, desde que vejamos com mais realidade os passos da vida e com amor mais produtivo a imagem da pátria. Depois da operação de catarata que o cega, depois dum bom e farto jantar, dum banho perfumado de manacãs, numa vida de conforto e mais higiene, Peri será outro e poderá ostentar a sua cara original e expressiva por quanta via, calle, strazze, street ou impasse haja nas babilônias do velho mundo. Que se riam os loiros!

Radicalizando o indianismo com ousadia, Mário vislumbra a transformação do índio em almofadinha, possivelmente futurista, de mãos dadas com Helios em Paris, o que é tanto uma espécie de apoteose da catequese, mas de inspiração democrática avançada, quanto uma piada com os impasses do evolucionismo e de seu próprio esteticismo. Apresentando Peri aculturado, após banho de higiene, saúde e conforto, Mário não deixa de submeter-se às convicções científicas, radicando as populações marginais na civilização contemporânea, a ponto de Peri se transformar num anti-Macunaíma — um europeu refinado, cosmopolita, aburguesado, longe de qualquer primitivismo, porém sem qualquer traço étnico ou personalidade própria (um marajoara pintado por Rego Monteiro!). De qualquer maneira, tal celebração das potencialidades civilizatórias da

modernização condensa o sentido cristão do "progresso inocente" que ele imaginava em via de ocorrer num devaneio solidário, humanitário e muito otimista, figurando o índio com direitos de cidadão e pleno acesso ao mundo contemporâneo.

Paremos um pouco nas relações entre modernismo e modernização contidas aí. A ênfase é posta nesta última, mesmo porque para Mário a produção de obras modernistas no Brasil viria inevitavelmente com a modernização, ao passo que a transplantação açodada dos vanguardismos internacionais quebraria os liames com o passado. Isto não deixa de ser um passo à frente em relação às posições do Futurismo paulista, que labutava por inovação a qualquer custo com irrealismo. Por ser tradicionalista, a responsabilidade pela dinâmica da modernização pretende que algum princípio axiológico dirija a transformação do país, guiando a invenção artística e literária. Tirados os empecilhos morais, a nação frondejaria, restaurando a coesão nacional e a organicidade social em clima de moral sadia, confiança na pátria e no povo, tutelada por governo virtuoso e um pouco autoritário, com sua administração limpa e o auxílio do braço estrangeiro. Alcançado esse desiderato, a cultura tradicionalizada se sobreporia aos conflitos cívizacionais, orientando a economia e a política. Aquilo que Roberto Schwarz chamou "progresso inocente" tem aqui uma versão catolicamente afirmativa, arrimada na união dos homens, na fraternidade e na fé. Todavia ainda assim ela implica avanços tais como a integração progressiva das populações indígenas, a revisão da mitologia colonialista, o ataque ao racismo, acenando de modo que talvez não seja hoje suficientemente claro com a inclusão dos pobres e vencidos numa sociedade democraticamente nacional. Essa modernização pia constitui uma espécie de grande aculturação — uma experiência tanto nacional quanto internacional, concomitante nos dois âmbitos, que acaba por realizar celebratoriamente o engrandecimento moral da humanidade, isto é, assegurar os vínculos de reciprocidade universal e respeito entre as nações e os povos na mesma "basílica [...] dos povos fortes, altivos e verdadeiramente livres". Ufa!

"Curemos Peri" ajuda a compreender de onde vem o amálgama singular e secretíssimo das posições mariandradinas anteriores ao Modernismo, que fugiam inteiramente ao padrão século XIX do intelectual brasileiro — agnóstico, liberal e republicano. Ao contrário, primava Mário por tradicionalismo tão pronunciado que sua crítica só despista, dado que está redigida em estilo pedante e subalterno, reverencioso e agressivo²³. De tão afetado, esse tradicionalismo parecia pouco crível e tinha mesmo algo de pastiche, tão desfrutáveis eram o idealismo, a devoção, o otimismo oficial, para não mencionar as inibições transgressivas das quais está cheio. O capítulo primeiro da crítica de Mário foi todo ele marcado pelo desejo sincero de catolicizar a criação contemporânea e sua justificação estética, à procura de fundamento religioso (frise-se o teor intelectualista e não-oficial de seu catolicismo)²⁴. Empenha-se nesse sentido para que as emoções sejam valoradas esteticamente, sem se deixarem arrastar pela desrazão e

(23) O dandismo de Mário nessa época pratica a polêmica de forma dura e até agressiva, embora o próprio se desmanche em escusas, rapapés e gabolices. A crítica contundente de Mário não chega ao "áspero do insulto" que constitui, como sabemos, o clima de *Paulicéia desvairada* com sua explosão de ódios, acusações e gritaria tão característica. A agressividade de Oswald é mais espontânea e sem anteparos, mantendo-se o autor da pancada sempre fagueiro, como se intenção e ação verbal não coincidissem, pois o estilo é máscara, permitindo todas as fórmulas de esquiva, provocação e sugestão. Oswald gosta de estudar as reações, enredando o antagonista em estruturas em que ele próprio não acredita, pelo prazer de estilizar a rasteira. Bem ao contrário da famosa agressividade de Lobato, que cultiva certa truculência à Sílvio Romero, o sarcasmo e a descompostura, com sadismo, e acredita que a agressividade biológica acaba por desenhar a fisionomia do estilo individual, isto é, do escritor. Lobato desse modo celebra o triunfo da vontade de um eu coronelístico que, pisoteando os outros, se compraz com sua própria evolução em terra de macacos.

(24) São posições católicas avançadíssimas que não devem ser subestimadas, pois no confronto com o virulento conservadorismo de Jackson de Figueiredo, que se batia pela tradição e pela ordem, investindo contra a inquietação moderna, desagregadora das hierarquias, inoculadora do socialismo e estilizador da nobreza pessoal e intransferível da alma, saem valorizadas por sua ousadia. Desde o início Mário tem simpatias socializantes, tende para a expressão dilacerada e moderna dos conflitos (se possível, com uma polegada de abismo!) e preza, e como preza, o plano não individual da criação artística. Telê Ancona Lopez em muitos lugares tem ressaltado a coerência da trajetória de Mário do ângulo do fervor religioso e socialista dele (ver em especial *Ramaís e caminho*, loc. cit., pp. 19-71).

pelo sentimento e para que a análise do lado obscuro das emoções contenha a exposição interior, ou a moralize²⁵. Tentava então o dândi-jesuíta que é Mário acrescentar (à maneira simbolista?) ao esteticismo *fin de siècle* a responsabilidade cívica e o remordimento católico, como se tanto as categorias-chave da cultura liberal quanto as inovações modernistas pelas quais ele andava se interessando só pudessem responder à realidade estética contemporânea após terem passado pela interioridade conturbada e pelo sofrimento moral²⁶. Ao mesmo tempo, sua reflexão sobre a tradição brasileira volta-se para o conteúdo nacional de uma experiência do passado a partir de noções como amor, pátria, humanidade, Deus, verdade — de costas para a má literatura das categorias paracientíficas. O que valoriza nos artigos sobre a arte religiosa do Brasil-colônia é uma concepção de beleza cristã que foi capaz de plasmar o filtro brasileiro e popular do Barroco, ou seja, a universalidade cristã de uma experiência fracamente nacional²⁷. É nesse sentido que Mário se devota a iluminar as que diz serem "nossas pequenas mas nobres tradições", para que as realidades artísticas do passado, tocadas pelo sentido religioso (isto é, católico), se contrapusessem ao furor antipassadista do Espírito Novo.

Ainda assim, o seu era um esteticismo tipicamente *fin de siècle* — leigo e artístico, irônico e verbalista —, que mesclava muita consciência social com algum antimaterialismo. Mário orgulhava-se da originalidade própria, queria exibi-la, mas compreendia o próprio isolamento, ciente de que só teria relevância caso adquirisse alguma exemplaridade social. Pressentia que o esteticismo não teria vida longa numa sociedade como a brasileira, sem refinamento, sem salões, onde não passava de afetações goradas de presunção e elegância²⁸; sem um círculo culto e iniciado para apreciar as malvadezas de seu pastiche, o estilo pedante e aliterado perdia a razão de ser, virava afetação tão-somente (veja-se o caso de Menotti). Pretendia fundir por isso a delicada sensibilidade tardo-simbolista com a vida urbana, numa espécie de unanimismo de experiências coletivas e de massa, fusão que será sua grande contribuição ao ideário do Futurismo paulista. Estou referindo-me a seu orgulho pelo caráter novo e misturado da formação paulista, pelas novas possibilidades de tradicionalização abertas em São Paulo, que são, segundo ele: classes sociais novas, cultura mais independente e cosmopolita, superação da estreiteza naturalista. São Paulo podia significar enfim promessa de tradições mais estáveis que produzissem o espessamento da experiência brasileira, transformando o conhecimento da entidade nacional. Sabemos o quanto Mário recalcitou em aderir ao Futurismo, justamente porque este exigia rompimento com a tradição, não dava à Pátria o lugar merecido, tirara Deus da estética moderna, inviabilizando a elevação moral que prezava, além de o sintetismo futurista descurar o zelo pela língua, que ele cultivava nas fontes clássicas. Ainda argumentando em 1921, desta vez contra Oswald, Mário assumia não ver qualquer benefício em trocar levemente seu tradicionalismo católico por um "internacionalismo quimérico e sem caráter"²⁹. Já existia portanto em "Curemos Peri", isto se não for engano meu, uma definição muito tosca daquele tradicionalismo moderniza-

(25) Esse é um tópico de que se ocupará Tristão de Athayde com rigidez conservadora nos seus rodapés de crítica, antes mesmo de sua conversão ao catolicismo militante.

(26) A subjetividade movida por impulsos involuntários e emoções menos racionais funciona como um prisma que transforma o convencionalismo de várias dessas categorias, como por exemplo o nacionalismo. Veja-se sua argumentação em artigozinho de 1922 contra os patrioteiros: pátria é uma noção inteiramente subjetiva, ou seja, estética e relativa ("Noção de Pátria". O *Fanal*. São Paulo, 07/09/1922, citado por Lopez, *Ramais e caminho...*, loc. cit., pp. 42-44).

(27) Andrade, Mário de. "Arte religiosa no Brasil". *Revista do Brasil*. São Paulo, n° 49, 51, 52 e 54, janeiro, fevereiro, abril e junho de 1920. Os artigos foram transcritos por Claudete Kronbauer em Andrade, Mário de. *A arte religiosa no Brasil*. São Paulo: Experimento/Giordano, 1993.

(28) Leia-se desse ângulo a crônica "De São Paulo". *Ilustração Brasileira*. Rio de Janeiro, fevereiro de 1921.

(29) Andrade, Mário de. "Futurista?!". *Jornal do Comércio*, 06/06/1921, transcrito em Brito, Mario da Silva. *Antecedentes da Semana de Arte Moderna*. 5ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978, pp. 234-238.

dor e daquele "nacionalismo pragmático" que começarão a ser expostos e debatidos de 1924 em diante.



Bastante desiguais, os dois artigos aqui discutidos não pedem uma análise comparativa, a qual só salientaria as diferenças, sobretudo o fato de "Curemos Peri" integrar o âmbito polêmico do Futurismo paulista no instante imediatamente anterior à Semana de Arte Moderna, por desejar definir um programa menos vago para esse grupo de vanguardeiros. "José Wasth" por sua vez é muito antigo, quase de um passado remoto, um tempo em que Oswald andava às voltas com o civilismo, Emílio de Menezes e Landa Kosbach, nervoso para encontrar na vida mundana e intelectual um correspondente de suas inquietações e uma turma para partilhar seu ânimo atualizador. Aliás, Mário em "Curemos Peri" já corrige o progressismo futurista, enfatizando uma modernização que, mais ideológica do que literária, vem com muita névoa de idealização, ao passo que Oswald em sua réplica se limita a colocar sinal positivo em estilo artístico que pintasse as desarmonias brasileiras. Modestos, os dois textos querem de alguma maneira fugir à propaganda nacionalista, ao Naturalismo e ao excesso de auto-referência burguesa que então sufocava a literatura brasileira. Já se debatem com o atraso brasileiro, do qual estão conscientes, olhando de esguelha para a cultura popular e procurando incorporar à civilização urbana e moderna os aspectos mais confinados da nacionalidade. A modernização vale por seus remédios racionais e menos mitológicos e tampouco Mário e Oswald aceitam a noção de inferioridade racial — o que os aproxima de Lobato. De modo parecido, se os dois superaram o requisito naturalista de que os temas artísticos e literários expressem a natureza e o meio, inversamente passaram a exigir um tratamento total da matéria brasileira, atualizado e em diálogo (mas sem saber como) com a experimentação internacional — o que os projeta numa órbita mais experimental e os afasta de vez de autores como Lobato.

Ainda assim, "Curemos Peri" e "José Wasth" já manifestam uma diferença capital entre a abordagem de Mário e a de Oswald, o que adiante os oporá de muitos modos. No primeiro, a consciência dos conflitos se sobrepõe à estilização, cujo nuançamento esteticista é absorvido pela responsabilidade moral e pelo devotamento cívico. No segundo, a estilização não desenvolve a argumentação, que é sucinta, confia na figuração dos conflitos, sobretudo no lado vistoso das contradições, que deve ser acirrado. Mário se empenha para que a *formulação dos conflitos* venha a reorientar a modernização com consciência crítica e moral, já fora do âmbito estritamente literário; Oswald prefere o *estilo conflitante* que aja sobre os agentes artísticos e sociais implicados, e de imediato favoreça a inovação criativa. Ainda assim, dadas as incompatibilidades óbvias, esses

dois estilos movimentam o mesmo sistema de ambigüidades e por assim dizer se complementam. É essa portanto a "dialética fundamental Mário-Oswald" de que fala Antônio Candido, a qual nos obriga a tratá-los como as duas bandas de um mesmo processo, ou seja, a dupla solução de um mesmo problema³⁰.



(30) "... embora muito diferentes, eles podem ser pensados como um mesmo 'processo'", sugere Antônio Candido em *Brigada ligeira e outros escritos* (São Paulo: Editora da Unesp, 1992, p. 244).

Sobre os textos

"José Wasth", de Oswald de Andrade, foi publicado no Correio Paulistano de 12/01/1916 em resposta ao artigo que Monteiro Lobato publicara n'O Estado de S. Paulo (09/01/1916) com o título "A propósito de Wasth Rodrigues". Dessa polêmica, tão ligeira que escapou à substancial documentação de Edgard Cavalheiro em seu Monteiro Lobato — vida e obra [São Paulo: Brasiliense, 1956], só tivemos notícia graças à pesquisa de Tadeu Chiarelli [Um Jeca nos vernissages, loc. cit.]. Ao que tudo indica não houve desdobramentos dela, mas a réplica oswaldiana, conforme reconhece o próprio Lobato em carta a Godofredo Rangel [cf. A barca de Gleyre, loc. cit., p. 67], serviu ao êxito da exposição de J. W. Rodrigues. No ano seguinte as divergências se acentuariam com o ataque de Lobato à pintura de Anita Malfatti, cuja peça central é o artigo que conhecemos pelo título "Paranóia ou mistificação". Desta feita, quando estava em jogo uma tendência artística inovadora, Oswald não topou o enfrentamento por razões que só cabe especularmos, até mesmo porque a modéstia de seus conhecimentos artísticos era igual à do próprio Lobato, formados pelo mesmo meio e pelas mesmas questões. A admiração e a amizade que Oswald nutria pelo criador de Narizinho atravessaram intactas as intempéries modernistas dos anos 1920. Assinalemos que na conferência feita por Oswald na Sorbonne em maio de 1923 Lobato representaria justamente o símbolo da modernização que se ensaiava; era o escritor que melhor correspondia à "eclosão das realidades presentes", isto é, as transformações advindas da industrialização, imigração e urbanização crescentes.

José Wasth Rodrigues (SP, 1891 - RJ, 1957), pintor e desenhista bastante ativo no período, foi colaborador próximo de Lobato na reforma gráfica dos livros da Monteiro Lobato & Cia. e na Revista do Brasil. Na exposição em foco o artista estava mostrando os frutos de viagem de estudos a Paris como pensionista do estado de São Paulo. Lá freqüentara a Academia Julian e a Escola de Belas Artes e participara em 1914 do Salão da Sociedade dos Artistas Franceses. Historiador amador, mais adiante se tornaria um especialista em heráldica e história militar, tendo colaborado com o SPHAN. O interesse de Oswald por sua pintura é meramente indicativo da absoluta falta de opções artísticas daquele momento.

O artigo "A propósito de Wasth Rodrigues", numa versão bastante modificada, pode ser lido em *Idéias* de Jeca Tatu (1919), onde se chama "Estética oficial"—o qual, conforme esclarece Chiarelli[*op. cit.*, p. 231], é uma fusão de "A propósito..." com "O pensionato de artistas", publicado em *O Estado de S. Paulo* de 15/01/1916. Em *Idéias...* lê-se também outro artigo, "A paisagem brasileira (a propósito de Wasth Rodrigues)", em que o paisagismo do pintor de Pirapora é estudado com desenvoltura, e que não deve ser confundido com o primeiro.

A longa autocitação de Oswald em "José Wasth" foi tirada da crônica "Em prol de uma pintura nacional", publicada em *O Pirralho* (nº 168, de 02/01/1915)—e transcrita no volume *Estética e política das Obras completas* de Oswald de Andrade [São Paulo: Globo, 1992], organizado por Maria Eugenia Boaventura.

O recorte do artigo "Curemos Peri", pertencente ao acervo do Arquivo Mário de Andrade do Instituto de Estudos Brasileiros da USP, esta datado mas sem indicação do local de publicação. Suspeito que tenha sido publicado no *Jornal de Debates*, de 31/01/1921, e não no *Jornal do Comércio* ou n'A *Gazeta*, como tem sido indicado. Sabemos que naquele jornal Mário manteve uma coluna fixa, mas de sua colaboração conhecemos apenas o artigo sobre Beethoven e outro sobre Itanhaém. A coleção desse jornalzinho parece irremediavelmente perdida.

"Curemos Peri" é uma réplica a "Matemos Peri!", escrito por Menotti del Picchia no *Jornal do Comércio* de 23/01/1921, e que se encontra reproduzido em *O Gedeão do Modernismo: 1920/22* [Rio de Janeiro/São Paulo: Civilização Brasileira/Secretaria de Estado da Cultura, 1983], volume introduzido e organizado por Yoshie Sakiyama Barreirinhas, que reúne parte da produção jornalística de Menotti. Encontra-se também nesse livro uma tréplica: "Peri" (*Correio Paulistano*, 02/02/1921). "Helios", a quem Mario se refere várias vezes, é o pseudônimo com que Menotti assinava a crônica do *Correio Paulistano*, o órgão oficial do PRP (Partido Republicano Paulista).

"Matemos Peri!" bem resume o antitradicionalismo e o antipassadismo militantes desse cronista desigual mas prestigiosíssimo, cujo desembaraço elegante e atualizado merecia a aprovação da alta roda perrepista. Talvez seu grito de guerra assinale o lado desastrado do progressismo do Futurismo paulista: "Peri é o símbolo da superstição pelo passado; é a voz multissecular do misonéismo vigilante, a descorar a fibra da nossa audácia reveladora de novos horizontes e novas conquistas./Matemos Peri!/Peri é o academismo arcádico dos Durões, dos Paranapiacabas; é o marca-passo político, é o ramerrão econômico, é a unicultura tradicionalista, é a escultura de Aleijadinho, é o regionalismo estreito da literatura pseudonacional, é Canudos, é, numa palavra, tudo quanto é velho, obsoleto, anacrônico, ainda a atuar nas nossas letras, nas nossas artes, na nossa política, na nossa administração, na nossa indústria, no nosso comércio".

A referência feita por Mário a Von Ihering, o famoso naturalista alemão que foi diretor do Museu Paulista, deve-se ao escandaloso acumpli-

ciamento dele com a prática da matança no texto que escreveu para a Exposição Universal de St. Louis em 1904: "Os atuais índios do Estado de São Paulo não representam um elemento de trabalho e de progresso. Como também nos outros Estados do Brasil, não se pode esperar trabalho sério e continuado dos índios civilizados e como os Kaingang selvagens são um empecilho para a colonização das regiões do sertão que habitam, parece que não há outro meio, de que se possa lançar mão, senão o seu extermínio" ["A antropologia do estado de São Paulo". Revista do Museu Paulista, vol. VII, 1908]. O costume generalizado da matança, apoiado até por um cientista ilustre, foi assunto de um dos bons contos de Primeiro andar, "Caso em que entra bugre" (1929).

Três vezes mencionado é Saroléa, o crítico belga e professor de literatura francesa na Universidade de Edimburgo, autor de *Le réveil de la France* (1916), que visitara o Brasil na comitiva do rei Alberto I, da Bélgica, em setembro/outubro de 1920. Numa crônica da época, Menotti confidencia que Charles Saroléa (1870-1953) nos disse "umas coisas amargas", mas não consegui descobrir mais sobre o conteúdo de sua "sinceridade um pouco tola"...

Vale lembrar que a publicação de "Curemos Peri" quase coincidiu com o banquete no *Trianon* em homenagem a Menotti pela publicação de *As máscaras* em edição de luxo, que foi a primeira consagração pública (em 09/01/1921) do escritor ligado ao Futurismo paulista. Foi com "Curemos Peri" que Mário (no instante em que Menotti merecia honras oficiais) iniciou uma espécie de autocrítica problematizadora das recentes convicções do grupinho, atitude que se repetirá em maio desse ano com sua réplica a "O meu poeta futurista", de Oswald. O texto também marca um salto qualitativo na produção dele, decorrente quem sabe da segurança que o desabafo da escrita de Paulicéia desvairada lhe proporcionara. Assiste-se aí à conquista de uma autoridade sobre as posições do movimento, cuja liderança se consolidará afinal em agosto de 1921 com a série "Mestres do passado". A partir de então Mário de Andrade estará mais perto de ser a figura que sabemos ter sido.

De ambos os textos a ortografia foi atualizada, e todas as correções estão indicadas entre colchetes. Esta é que eu saiba a primeira vez que são republicados.

Recebido para publicação em
25 de maio de 2000.

Vinicius Dantas é ensaísta,
poeta e tradutor. Publicou nes-
ta revista "Entre A negra e a
mata virgem" (nº 45).

Novos Estudos
CEBRAP
N.º 57, julho 2000
pp. 9-27



José Wasth Rodrigues. *Casas modestas*, bico-de-pena sobre cartão (26 x 34 cm), 1918. Acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo. Foto: Rômulo Fialdini.



José Wasth Rodrigues. *Antiga Várzea do Carmo*, bico-de-pena sobre papel (22 x 44 cm), 1917. Acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo. Foto: Rômulo Fialdini.