

ENTRE "A NEGRA" E A MATA VIRGEM*

Vinicius Dantas

RESUMO

Enquanto reescrevia as *Memórias sentimentais de João Miramar*, Oswald de Andrade assistiu em Paris à evolução da pintura de Tarsila do Amaral que, na época, era sua namorada e frequentava os ateliês de vários artistas modernos. Ambos estavam por sua vez sob a mira de Mário de Andrade que, da Barra Funda, chamava-os por carta de novos-ricos e futuristas. Este estudo analisa o intercâmbio, manifesto ou latente, desses três artistas, procurando entender como foi possível formular uma reinterpretação modernista da vida brasileira.

Palavras-chave: Modernismo brasileiro; Poesia Pau-Brasil; Oswald de Andrade; Mário de Andrade; Tarsila do Amaral; nacionalismo cultural; vanguarda brasileira.

SUMMARY

As he was rewriting *The Sentimental memoirs of João Miramar* in Paris, Oswald de Andrade accompanied his girlfriend Tarsila do Amaral's development as an artist, as they often visited the studios of several modern artists. At the same time, both were being observed by Mário de Andrade, at home in the Barra Funda neighborhood of São Paulo, who referred to them as nouveau-riche and futurists in his correspondence. This study analyzes the exchange, both open and latent, between these three artists, in an effort to understand how it became possible to formulate a modernist interpretation of Brazilian life.

Keywords: Brazilian modernismo; Pau-Brasil poetry; Oswald de Andrade; Mário de Andrade; Tarsila do Amaral; cultural nationalism.

Acompanhemos o itinerário de nosso Autor e vejamos de que modo no umbigo do mundo acabou por assim dizer descobrindo uma placenta brasileira. De início, demoremo-nos naquele que foi o grande feito público da temporada de 1923 — a conferência "O esforço intelectual do Brasil contemporâneo", dita em maio na Sorbonne¹. Ao invés do modernista desembaraçado, com traquejo internacional, vamos aí deparar com um Oswald prudente, acanhado, com tamanha reverência pela cultura oficial de seu país que até hoje desaponta. Se recordarmos ser a conferência simultânea à reescrita das *Memórias sentimentais*, o desapontamento fica maior, embora exista a atenuante de que ele andasse a fazer propaganda de *lâ-bas* a serviço da Embaixada do Brasil. Mas, afinal, o que significa àquela altura, após a campanha vitoriosa da Semana, o elogio cerimonioso a naturalistas, a filósofos neotomistas, a parnasianos de velha cepa e passadistas em geral, ainda atuantes e muito influentes, isso para não citar sua admiração rasgada pelo genuíno intérprete da modernização que é Monteiro Lobato? Tão grande é a reverência de Oswald que o próprio Futurismo paulista desaparece no oficialismo da tradição prestigiada, à

(*) Este estudo é parte de um ensaio bastante comprido sobre o Modernismo brasileiro e a Poesia Pau-Brasil nos anos 20, na verdade, um de seus capítulos iniciais. Uma introdução às posições oswaldianas, decisivas para o período, encontra-se noutro artigo de minha autoria, "Oswald de Andrade e a poesia", publicado em *Novos Estudos*, nº 30.

(1) Andrade, O. "O esforço intelectual do Brasil contemporâneo". In: Batista, Marta Rossetti, Lopez, Telê Porto Ancona e Lima, Yone Soares de, orgs. *Brasil: 1º tempo modernista — 1917/1929*. São Paulo: IEB, 1972, pp. 208-16.

qual não só dá continuidade como aprofunda a impregnação nacional. Mesmo desenxabidas simpatias primitivistas, de passagem confessadas, colocam-se no mesmo plano do regionalismo e do caboclisto, um pouco mais atualizadas é claro, contanto que recuperem a experiência nacional que se transforma. Aplacando a ansiedade positivo-evolucionista, a conferência anuncia a partir de uma interpretação católica e mítico-cultural da formação brasileira que o desenlace do conflito racial e cultural não só está próximo como será decoroso. Oswald faz a apologia explícita da "força latina de coesão, de construção e cultura", representada pelo padre latino, e da índole sonhadora do português, em estilo que chega a lembrar Elysio de Carvalho, ressaltando porém que o negro fez a sua parte. A este se atribui o senso de realismo que não só abrandou o idealismo do elemento europeu como, alastrando-se, atuou para que a língua se desafetasse e o conhecimento da terra fosse efetivamente aumentado. Eufemismo à parte, Oswald estima favoravelmente a disposição ao trabalho e a plasticidade do elemento negro, deixando subentendido que a herança da escravidão não carregará dificuldades. A originalidade forte dessa mescla, estuante na miscigenação geral, é o que lhe afiança que a "matéria psicológica" existente no país se predispõe à modernização e à expressão de um sentimento étnico novo e nacional. Escondido no âmago tradicionalista da exposição, está o desejo patriótico de que seu país progrida, se atualize, sem que perca o contato com as fontes da nacionalidade. É o prócer modernista quem apregoa que a modernização é viável, tem futuro e está praticamente em curso, pois a "eclosão das realidades presentes", isto é, urbanização somada a industrialização e imigração, se concilia com o "sentimento étnico" da tradição nacional e não o alterará². Se os temas da fase inaugurada pelo Manifesto da Poesia Pau-Brasil já se esboçam, aqui eles ainda aparecem vagamente na formulação persistente do patriotismo ornamental. Concebido para desdobrar as potencialidades do "idealismo são" que corre na veia brasileira, ou seja, o idealismo do elemento europeu e cristão mitigado pela multirracialidade, o empenho modernizador se torna uma espécie de agente apoteótico da sublimização do país³. Para que não reste dúvida, Oswald grava com altissonância o seguinte fecho de ouro: "O Brasil, sob um céu deísta, toma consciência de seu futuro"⁴.

Entre conferência e Manifesto existe um abismo — é difícil acreditar que, no período de meses, o mesmo escritor possa ser autor de uma e outro. Quem fala na Sorbonne é um senhor de província, culto e patriota, cuja fé no progresso do Brasil se expressa com a facúndia dos figurões do século XIX; já a voz do Manifesto exhibe tamanha desinibição modernista que desorienta, sobretudo por tomar como seus aqueles temas que até então eram a especialidade de um debate que há cem anos queimava as pestanas de escritores e ideólogos brasileiros. Na conferência, o modernista literalmente sucumbia ao legado de românticos e naturalistas; no Manifesto, tal personagem tira das costas o fardo do passado, a ponto de sua resolução artística dar a aparência de ter se desvencilhado do localismo que sempre inspirou as reações mais americanistas da literatura brasileira. Numa, dirigida à audiência estrangeira, o argumento pró-modernização pode até passar despercebido, dado que seu porta-voz fala do ponto de vista da permanência da tradição preexistente (desde a Colônia); noutro, dirigido à elite futurista de sua terra, a feição modernista e seu à-vontade obscurecem o elogio da tradição que subsiste e pode nem se fazer notar. Patriotismo e modernismo não faltam a ambos, foram porém suas doses ministradas tão desproporcionadamente que nos escapa a continuidade entre eles e quase não se enxerga o elegante bacharel e *globe-trotter* como autor de uma e outro. Se há ruptura e esta é inegável, como especificá-la se o conservador da primeira é tão modernista quanto o modernista do segundo é conservador? Ou, como tantos acreditam, é a adoção de recursos tais como a fluência coloquial, a notação telegráfica e o geometrismo construtivo, suficiente em si mesma para que haja modernismo? Contra a impressão primeira de ruptura, há continuidade dos termos de uma problemática local, cuja resolução modernista ocorre fora do âmbito

(2) Idem, *ibidem*, p. 212.

(3) Muito antes de *Pau-Brasil*, a figuração patriótica oswaldiana já se diferenciava da *intelligentsia* brasileira do tempo pela ausência de pessimismo e excesso de catolicismo. Tanto que a atração dominadora das teses deterministas e evolucionistas foi nele quebrantada por um progressismo pragmático-burguês, menos afeito à teoria dos herdeiros "científicos" do Naturalismo. Antonio Candido, que já apontou o "veio recessivo" de Naturalismo em alguns dos romances, indicou que ele se manifestava com uma feição eminentemente estilística, liberta das questões doutrinárias (*Vários escritos*. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades, 1977, p. 80). É preciso lembrar que, noutros companheiros de geração em que o contrapeso católico não atuou tão intensamente, a inflexão agnóstica e cientificista implicava uma projeção negativa do futuro, embora o indefectível patriotismo de fundo subsistisse de pé. Se a pieguice católica nuns entravava a manifestação de racismo científico, o pessimismo positivo-evolucionista noutros facultava o discernimento dos interesses econômicos e políticos implicados na formação nacional. Sob esse aspecto vale um cotejo com exposição similar em matéria de convencionalismo, o ensaio de Ronald de Carvalho, "Bases da nacionalidade brasileira", incluído na primeira série dos *Estudos Brasileiros*, originalmente publicado em 1924 (Rio de Janeiro: Nova Aguilar/INL-MFC, 1976, pp. 11-34). Outro fator ponderável da positivação nacional, talvez estivesse no círculo de atuação de Eduardo Prado, cuja obra, com seu louvor da presença jesuítica na formação brasileira (louvor por Oswald ainda repetido na Sorbonne), celebrando a colonização menos violenta que criou uma "união fecunda das raças", gozava de prestígio no meio intelectual conservador de São Paulo ("O catolicismo, a Companhia de Jesus e a colonização do Novo Mundo". In: *Collectanea*. Vol. IV. São Paulo: Escola Typographica Salesiana, 1906, pp. 13-101). Todavia não é possível esquecer que em um meio como era então o de São Paulo, onde a mobilidade social e a experimentação étnica eram mais intensas do que em qualquer outro do Brasil da época, o determinismo e o racismo científicos eram modelos de explicação rebatidos, na prática, pelo ritmo das transações e da vida burguesa. A percepção de Oswald nesse particular estava excepcionalmente adestrada nos aspectos novas do meio, uma vez que sua experiência na imprensa popular, na política e na literatura

dela, fora de suas formulações e expectativas previsíveis, às quais ainda assim se liga⁵. Não é só a aparência vanguardista do Manifesto que por assim dizer escamoteia a continuidade, deixando-a irreconhecível, mas é o próprio conteúdo do seu nacionalismo que, ao invés de unir, produzindo unanimidade, agora divide e cria confusão, da mesma maneira que seu modernismo, à custa da tradição, se torna primitivista. O fio da continuidade precisa portanto ser puxado da tradição nacionalista, muito embora Oswald embaralhe e confunda programaticamente as noções de primitivo e moderno, nacional e cosmopolita, vanguardismo e tradição, por aderir com igual ânimo radical, a um só tempo, aos dois lados. Monteiro Lobato, mestre que era em caricaturizar os lances de cabotinismo de nossa vida intelectual, viu aí algo que chamou de "processo da atrapalhão"⁶. Oswald aprontaria um "angu completo dos valores e regras universalmente aceitas" para quebrar a pasmeira — ele quer parar o jogo por sabê-lo viciado. Todavia acrescenta Lobato: se o humorismo dessa intervenção calculada é um protesto contra o atraso do país, esse protesto não se solidariza com os que sofrem suas mazelas. O inventor de Emília lembra que Oswald está fazendo humorismo para um público que dificilmente o compreenderá, nem alcançará as sutilezas de uma sátira da qual não partilha. Atrapalhão subentende que Oswald sentiu o problema e também a dificuldade de resolvê-lo artisticamente nas condições brasileiras. Por outro lado, o processo da atrapalhão permite que ele intervenha ao mesmo tempo com grossura e... finura, desobrigando-se de expor sua opinião ou comprometer doutrinariamente sua posição. Igualmente atrapalhão implica, a nosso ver, remanejar a matéria local, reorganizá-la e recombina-la — manipulação técnica que a desloca de seu contexto de origem, do contexto da tradição nacionalista. Tirando da mistura de tradição e modernidade um efeito de choque e surpresa, Oswald apresenta a "matéria psicológica", de que falava em Paris, limpa dos constrangimentos morais, raciais e culturais que consumiam o debate nacionalista, deslocado que ficava, nessa moldura vanguardista, para segundo plano. O efeito é conhecido: os materiais da realidade brasileira purgados afinal dos dilemas internos de sua formação histórica, e metodizados pelas exigências artísticas e literárias da "estética de Paris", estavam afinal franqueados à criação modernista. A referência direta e factual da realidade brasileira passa assim a gozar de autonomia, isto é, a ser valorizada pelo critério exterior e proeminente da vanguarda internacional — eis nesse desafio o princípio de sua inversão positivadora. A passagem conferência/Manifesto ainda nos revela o processo de criação oswaldiano, sua impressionante capacidade de deslocar matéria antiga, esvaziá-la das referências anteriores mediante tratamento novo, este sim moderníssimo⁷. Após o Manifesto, ultrapassada a fase de "acertar o relógio império da literatura nacional", o que é modernista é a própria vida brasileira — um paradoxo que vai ser o motor de todas as atrapalhções desse suposto primitivismo.

Da prosa cubista das *Memórias sentimentais*, reescritas à francesa, à captação da "originalidade nativa" de sua poesia de exportação, capacitou-se nosso Autor para a percepção mais nítida das disparidades entre o ideário da vanguarda de lá e o contexto local de cá. Já vimos de que modo a inversão positivadora do Manifesto foi preparada pela reescrita das *Memórias*, assim como a provocação oswaldiana visava o universalismo abstrato de *A escrava que não é Isaura* e do Futurismo paulista⁸. Mudando um pouco o foco, podemos acrescentar a essas motivações as relações mais íntimas daqueles que eram os mais avançados artistas do Modernismo do período. Apoiada em dados, consistente em matéria de cronologia e verossimilhança, a hipótese que lanço é a de que a Poesia Pau-Brasil tem algo de uma criação coletiva e se configurou a partir da inquietação (prodigiosa) de nosso Autor, sua mulher e um amigo paulistano. Reunidos no afã de radicalizar os propósitos revisionistas do Futurismo paulista, nosso trio submetteria o modernismo internacional, e a vanguarda francesa em particular, à refração de um prisma nacional. Tal convergência de projetos permitiria que o processo da atrapalhão fosse imagina-

anarco-oligárquica de *O Pirralho* e de sua *garçoniêre* suplantava de muito sua educação teórica. Do ponto de vista da produção anarquista, essa ambiência popular foi tratada no capítulo "Sinais do vulcão extinto" de *Nem pátria, nem patrão (Vida operária e cultura anarquista no Brasil)*, de Francisco Foot Hardman (São Paulo: Brasiliense, 1983, pp. 111-49).

(4) Andrade, O. "O esforço intelectual...", loc. cit., p. 216.

(5) Wilson Martins foi dos primeiros estudiosos, tomando a sério as indicações de Mário de Andrade em "O movimento modernista" (In: *Aspectos da literatura brasileira*. São Paulo: Martins, s.d., pp. 231-55), a insistir na permanência do ideário nacionalista, tanto que sua história da "época modernista" começa em 1916. Preferimos no entanto ver a eclosão desses aspectos nacionais do Modernismo e o próprio pragmatismo nacionalista de Mário como a perspectiva brasileira de um processo mais geral e internacional de consciência da condição moderna que, forçosamente, precisava se haver com as realidades arcaicas e coloniais da periferia capitalista — parte constitutiva, de alguma maneira, dessa condição moderna. Se o ângulo for este, o reconhecimento crítico-afetivo da realidade próxima não tem comparação possível, seja com a propaganda nacionalista seja com a literatura regionalista e caipirista, que se limitavam a lisonjear platéias citadinas, burguesamente educadas, com a autoimagem positiva da superioridade delas. Ainda que elementos da tradição nacionalista tenham subsistido em múltiplas combinações, é impossível não diferenciar a compreensão modernista de Mário e Oswald do conformismo desta tradição que eles renovaram por inteiro. Se muitos de seus temas vieram mesmo do Romantismo, essa permanência foi retrabalhada em profundidade pelos recursos das vanguardas, o que inegavelmente lhes alarga o interesse. Além de tardio, porque desencadeado a partir de 1924, o pragmatismo nacionalista é interpretado por Wilson Martins, com a habitual malevolência, como retrocesso a uma tradição ainda vigente, mais antiga, ou como ele próprio diz, referindo-se à questão da língua: "Ainda aqui, o Modernismo não inventou nada, herdando, mais do que inovando, as tendências que, nesse particular, o caracterizam" (*A literatura brasileira*. Vol. VI — *O Modernismo (1916-1945)*. 2. ed. São Paulo: Cultrix, 1967, pp. 137-51; para a citação: p. 149).

do e discutido por Tarsila e Mário de Andrade, antes que Oswald o inventasse. Foi o que lhe redobrou a força e, atendendo às solicitações de toda uma geração, multiplicou o fascínio de tão precário tratamento artístico.

Em tom de gozação, desejando adverti-la para os riscos de despersonalização que a pintura dela corria, caso não se detivesse criticamente na lição cubista, Mário de Andrade em novembro de 1923 envia a Tarsila do Amaral uma carta. Nela se alternam chistosamente consciência estética em dia, senso de historicidade, independência de espírito, afetação provinciana, veleidades nacionalistas, caipirismo estilizado — tudo sob a aparência de um aconselhamento charmoso. Atentemos no seguinte trecho:

Cuidado! fortifiquem-se bem de teorias e desculpas e coisas vistas em Paris. Quando vocês aqui chegarem, temos briga, na certa. Desde já, desafio vocês todos juntos, Tarsila, Oswaldo, Sergio [Milliet] para uma discussão formidável. Vocês foram a Paris como burgueses. Estão épatés. E se fizeram futuristas! hi! hi!hi! Choro de inveja. Mas é verdade que considero vocês todos uns caipiras em Paris. Vocês se parisianizaram na epiderme. Isso é horrível! Tarsila, Tarsila, volta para dentro de ti mesma. Abandona o Gris e o Lhote, empresários de criticismos decrépitos e de estusias decadentes! Abandona Paris! Tarsila! Tarsila! Vem para a mata virgem, onde não há arte negra, onde não há também arroios gentis. Há MATA VIRGEM. Criei o matavirgismo. Sou matavirgista. Disso é que o mundo, a arte, o Brasil e minha queridíssima Tarsila precisam⁹.

Temos de convir que o que predomina nessa passagem é a caçoada, malgrado a afetação anticosmopolita quase beirar a xenofobia — mas onde o nacionalismo começa e a brincadeira acaba? Nas frases de Mário existe muito de fanfarrice de provinciano se mordendo de curiosidade pela temporada parisiense dos amigos. Mário jamais concebera a nacionalidade de uma perspectiva isolacionista e como seu nacionalismo jamais fora um "nacionalismo por subtração" nos termos de Roberto Schwarz, fica difícil compreender de que maneira a pureza brasileira se contrapõe à falsificação cosmopolita¹⁰. O fato é que o ideário da vanguarda, mesmo falando à sua imaginação de poeta, lhe parecia discrepar do ritmo incerto e da incipiência das tradições locais, com cujo amilhoramento sonhava. Ao invés, o movimento modernista representa para ele a possibilidade de que a cultura brasileira, agora dentro do "presente do universo", encontre sua própria coesão e funcionalidade, desmanchando afinal o velho mecanismo do transplante cultural, embora outra vez tenha de recorrer às correntes internacionais". Isso porque no caso modernista o patamar de exigência e atualidade artísticas não só é mais alto que os anteriores, como lhe parece mais favorável à experiência local¹². Portanto, a carta revela que ele se molestava com o perigo de um descaminho na carreira da amiga, caso ela cedesse aos modismos e às injunções da Escola de Paris. Tal perigo existia e não era improvável que uma artista de tão promissoras qualidades tivesse lá seu momento de fraqueza ou insinceridade. Mário simplifica demais a questão ao propor como remédio uma "volta para dentro de si", tratando psicologicamente as complexas relações da imitação cultural, como se elas se localizassem em foro íntimo e essa "volta" fosse artisticamente viável. Fica porém a nota de quem confia numa resposta interior ao desconforto de viver na inautenticidade local. O que não fica claro é o ponto de vista brasileiro implicado na mata virgem: matavirgismo significa alguma coisa? Aí o nacional é celebrado na natureza intocada, algo bárbara e originária; a divergência com o Futurismo paulista está no fato de que a lembrança da mata não lisonjeia os compatriotas com os sinais de progresso e civilização, ao contrário trazia à cena certa regressividade primitivizante. O problema do símbolo é que ele, reagindo ao presente, não se vincula a

Vale lembrar que para um modernista cosmopolita e burguês como Rubens Borba de Moraes, justamente o traço mais característico e heróico do movimento era o oposto — ruptura completa com o meio e a literatura brasileira, em consequência, filiação direta à literatura francesa contemporânea, cujo cosmopolitismo era fecundo. "A verdade é que eles [os modernistas] fizeram em São Paulo o que os franceses faziam em Paris: revolucionaram tudo para pôr seu país dentro das correntes de idéias do momento, criaram uma arte e uma literatura que exprimia a época em que viviam. Por isso eram modernos" ("Recordações de um sobrevivente da Semana de Arte Moderna"; há transcrição em Amaral, Aracy. *Artes plásticas na Semana de 22*. São Paulo: Perspectiva, 1970, p. 298). Ninguém diria o contrário, embora nessa visão retrospectiva Rubens Borba pretenda comprimir o Modernismo nos marcos de uma importação atualizadora e atualizada, praticada com bom gosto francêlo e educação paulista — posição que jamais foi a de Mário nem a de Oswald (o incrível é que o autor de *Domingo dos séculos* não se dê conta disso). Mas essas pretensões cosmopolitas, de boa fé confessadas, chamam a atenção para quão pouco nacionalista no sentido político, e mesmo cultural, foi o "nacionalismo pragmático" do movimento brasileiro.

(6) Lobato, Monteiro. "O nosso dualismo". In: *Na antevéspera*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1946, pp. 109-10. Esse artigo foi originalmente publicado em 1926 e mereceu uma réplica agressiva de Mário de Andrade.

(7) Esse aspecto já foi assinalado por Antonio Candido quando notou que nos melhores livros de Oswald a "maneira" sobrepuja a "matéria" (*Vários escritos*, p. 83) e por Roberto Schwarz que lhe definiu a poesia como um "lirismo luminoso, de pura solução técnica..." cuja modernidade "não consiste em romper com o passado ou dissolvê-lo, mas em depurar os seus elementos e arranjá-los dentro de uma visão atualizada e, naturalmente, inventiva, como que dizendo, do alto onde se encontra: tudo isso é meu país" (*Que horas são?* São Paulo: Companhia das Letras, 1987, p. 22).

(8) Aspecto tratado em "Oswald de Andrade e a poesia", loc. cit.

(9) Amaral, A. *Tarsila — sua obra e seu tempo*. São Paulo: Perspectiva, 1975, Vol. I, p. 369.

alguma tradição histórico-cultural mais definida que fosse matriz do presente. Mata virgem é uma espécie de remédio (nietzschiano?) para o mal da cultura postiça, idealizado para fortalecer o impulso vital de uma civilização no começo. Falta a ele no entanto definição mais nítida de estilo nacional e do caráter popular, pois sua especificação histórica é rala. Em resumo: o matavirgismo quer um primitivismo autóctone e provinciano, bastante sentimental e nacionalista, ligado às raízes do nacional. Ao arpejo da insinuação cômica, Mário não é nem nunca foi de fato "matavirgista", como jamais fora desvairista, klaxonista ou o que seja — "matavirgismo", como os anteriores, é um ismo-piada que assinala sarcasticamente a relatividade dos radicalismos europeus e de seus transplantes brasílicos. Claro que a recorrência da brincadeira no Modernismo brasileiro, onde tomou a forma de vários pseudo-ismos, demonstra que a referência do movimento era impreterivelmente a vanguarda, reduzida no entanto, com senso crítico, a uma dimensão apalhçada nas circunstâncias daqui¹³. Fingindo xenofobia, Mário reclama por independência e opinião própria em lugar dos costumeiros epigonismo e embasbacamento, tão mais necessárias quanto adversas eram as condições brasileiras. O novíssimo "ismo" reitera posição sua que se explicitará em plenitude nos anos seguintes: as vanguardas são manifestações passageiras e, por não serem imanescentes à vida brasileira, precisariam ser assimiladas criticamente¹⁴. Não atendem às necessidades construtivas de Lima nacionalidade em formação, e que dona Tarsila se cuide! O raciocínio, se tomarmos como fonte escritos posteriores dele, seria mais ou menos este: as tendências européias de vanguarda praticam uma linha de experimentação formal divorciada das necessidades brasileiras, expressam valores com os quais não podemos nos identificar por absoluta incorrespondência de contexto, em suma, são o capítulo da decadência de uma civilização e de uma classe social. Abstração, preciosismo, individualismo são por conseguinte coisas a evitar. Ainda que participe da atualidade modernista e da generalização universal do espírito novo, a cultura brasileira sofre de carências mais elementares, nela inexistindo os fundamentos lógicos e necessários da forma moderna e de sua autonomia. Se matavirgismo quer dizer algo, a tendência que ele arremeda atenderia a desiderato desse tipo, o que aliás não está claro. Mário é um provinciano advertido e não é bobo, sabe perfeitamente que o Cubismo, mesmo que não sirva de lição para brasileiro, é referência incontornável para toda pintura que se queira moderna. Tal admissão, ainda que tácita, pressupõe o primado da atualização: as modas européias não devem ser ignoradas, mesmo que desencaminhem o artista brasileiro. Insiste nesse sentido para que seus amigos se municiem de tudo o que toparem de Futurismo, Cubismo e caterva — não esquecendo de contar na volta porque ele também quer saber o que se faz e se discute em Paris. Opinando que a imitação se cura com a pureza da mata, o que é bobagem, Mário adiciona um dado novo que avança em relação aos termos que usualmente caracterizavam a generalidade do transplante cultural. Na carta, o vezo mimético e atualista se constitui fenômeno de novo-riquismo, típico de uma camada social que viaja anualmente à Europa e se ilustra como pode com a última novidade do varejo parisiense. Enfim, ele teme que seus amigos fossem gente do tipo — ricaços que se pavoneiam nos salões franceses! A imitação da vanguarda acusaria pois, mais do que seu caráter de classe, o desfrute social do complexo de inferioridade nacional da elite brasileira. Lembremos que a procura de modas de ostentação e polidez, inencontráveis em seu meio social de origem, é o mais premente dos problemas culturais da burguesia paulista, enriquecida na época pelo café. Fora precisamente esse, como sabemos, o assunto das *Memórias sentimentais* reescritas nesse ano. Caipiras e futuristas é do que seus amigos não passam! Com o insulto Mário fantasia certa revolta antiburguesa, embora a afetividade de que se revestem os termos do xingatório ateste principalmente a admiração pelos burgueses viajados e cosmopolitas que são seus amigos. Burguês e antiburguês podem por sua vez se reunir sob a égide de uma mata virgem qualquer — definindo, à sua maneira, a própria

(10) Se é verdade que o viés católico e tradicionalista dos artigos sobre "Arte Religiosa no Brasil" contrapõe a pureza colonial de uma tradição mais autêntica e original ao surto de imitações sem caráter da arquitetura contemporânea, essa busca do nacional se liga, nesse e noutros momentos da trajetória de Mário, a uma perspectiva universalista de aprofundamento do particular. Afinal, o poeta de *Há uma gota de sangue em cada poema* estava aí interessado em reiterar a continuidade da tradição esquecida para enfrentar o "deperecimento das forças católicas", ou seja, a partir da recuperação da universalidade sensível da experiência estética, revitalizar a religião (*Revista do Brasil*, São Paulo, vol. XII, nº 49, p. 11).

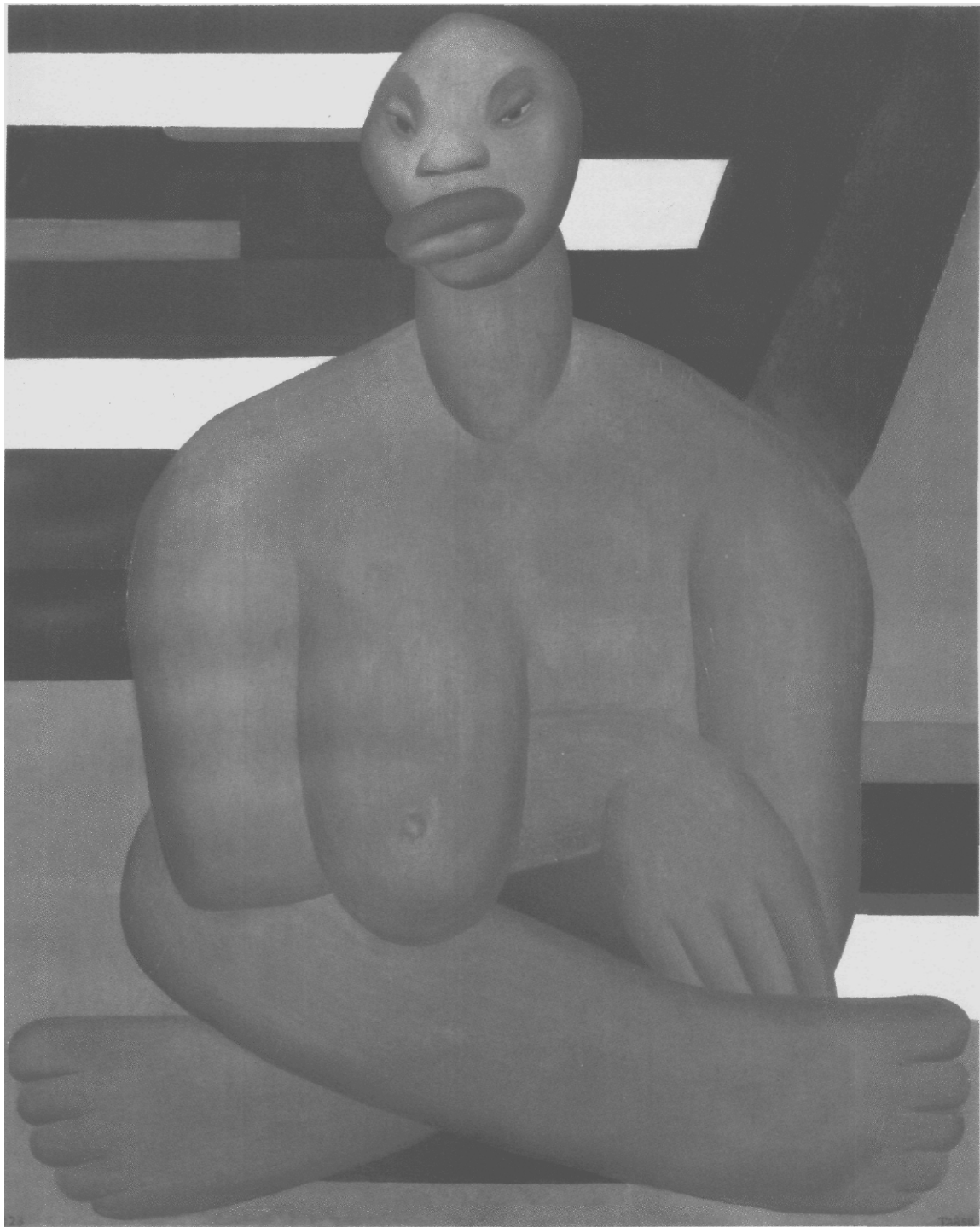
(11) É justamente a possibilidade que ele então abraçava publicamente com máximo empenho: "Há de facto em nosso futuro quebra de evolução brasileira. F que, coisa mil vezes dita, durante quasi século, com vários lustros de atraso, fomos uma sombra de França. Sombra doirada. Sempre sombra. Nós, os modernistas, quebramos a natural evolução. Saltamos os lustros de atraso. Apagamos a sombra. Mas somos hoje a voz brasileira do coro '1923', em que entram todas as nações. [...] Será preciso noutros países buscar nossa evolução. Mas nem por isso deixamos de ser a voz brasileira no movimento que hoje se desenha universal" (Andrade, M. "Convalescença". *Revista do Brasil*, São Paulo, nº 92, agosto de 1923, p. 339). Cf. igualmente sob esse aspecto o editorial, redigido por Mário, de *Klaxon* (São Paulo, nº 1, maio de 1922, pp. 1-3).

(12) Descartada a possibilidade de um tradicionalismo de fundamento católico, Mário admitirá as afinidades entre tradicional e moderno, passado e presente, nacional e cosmopolita, sem especificar no entanto o conteúdo dessa conciliação: "São Paulo, mais uma vez e em outro terreno, vai glorificar-se reatando uma tradição artística que o Aleijadinho 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: F. Brecheret, cujas forças artísticas rapidamente se maturaram ao calor de impecilhos 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, Lembrück, Carl Millés e Mestrovic" ("De São Paulo". *Ilustração Brasileira*, Rio de Janeiro, nov. 1920).

A negra, 1923

Le mécanicien, 1918

Le mécanicien, 1920



Reprodução Romulo Fialdini

1. Tarsila do Amaral. *A negra*, 1923. Óleo sobre tela, 100 x 81,3 cm. Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, São Paulo.



Reprodução Romulo Fialdini

2. Fernand Léger. *Le mécanicien*, 1918. Óleo sobre tela, 65 x 98 cm. Musée d'Art Moderne, Villeneuve d'Ascq.



Reprodução Romulo Fialdini

3. Fernand Léger. *Le mécanicien*, 1920. Óleo sobre tela, 115,5 x 88,5 cm. National Gallery of Canada, Ottawa.

posição modernista. Se o desfrutável cosmopolitismo não passa de rastaquerismo, Mário insinua que, mesmo regressiva, a experiência cultural de seu país tem historicidade e originalidade próprias. Mais: supõe que sua expressão corrigiria a rota modernista e suplantaria o referencial europeu. Matavirgismo começa a significar alguma coisa, ostenta por exemplo a positividade de uma realidade desvantajosa e difícil — esta a diferença brasileira. A radicalização primitivista que aí fica subentendida se pretende crítica tanto dos hábitos culturais da burguesia paulista quanto do comercialismo deslavado da Arte Negra (o "hermetismo malicioso dos negróides de Paris", na expressão oswaldiana). Para espanto do casal que se "primitivizava" segundo o cânone do modernismo francês, grita o poeta: o matavirgismo nos salvará! Com sua gesticulação patriótica, o revanchismo provinciano nos recorda que a referência de Mário é antes a ideologia de mobilização nacional do que a vanguarda. Claro que nada disso era endossado, cabe-nos insistir, pela face pública do escritor, cuja campanha da Semana e intervenções críticas se pautavam pela tentativa de dosar o mais intransigente internacionalismo com um senso de responsabilidade patriótica¹⁵. É o que nos leva a pensar que o matavirgismo talvez não seja mais do que uma estratégia para precipitar a tendência nacional de Tarsila e não mais que isso. Todavia a pretensão de pureza que ele simboliza deforma um pouco o encanto da blague, armando a falsa oposição entre mata virgem e vanguarda, que acaba por confinar o Brasil da mata virgem no mundo das nacionalidades que começam, colocando-o aí sim para fora do universo da modernidade. A dúvida ainda assim permanece: *a especificidade da experiência brasileira ficaria escamoteada caso fossem adotados os meios expressivos da vanguarda?* Mário estava bastante impregnado da tradição romântico-naturalista e, a despeito de seu catolicismo, nada concederia a uma visão incondicionada de criação cultural e da originalidade nacional, porque aceitava que tanto esta quanto aquela eram produtos históricos da vida social e haviam sofrido, ambas, a ação objetiva de fatores físicos, raciais e culturais. À maneira de Oswald, Mário quer especificar a "matéria psicológica" existente na vida brasileira, se estava formada, se a ação dos fatores persistia, se entravava a modernização ou a suscitava etc. — a fim de se tornar experiência geral e coletiva, isto é, tradicionalizada. Se entendida como manifestação nacionalista, a idéia de mata virgem bloqueia a comunicação entre a experiência brasileira que se constitui, e balbucia, e a crise européia graças à qual brotou e da qual agora se imagina alternativa. Em vez da mais perfeita ordem nacionalista há na blague um elemento que escapa à lógica determinista ou historicista: a noção de sinceridade. É ela que abre em meio à implacabilidade dos condicionamentos e dos desenvolvimentos orgânicos a clareira do irracional, à maneira da irrupção de "Minha loucura" no oratório profano "As enfiaturas do Ipiranga". Se Mário parece se dilacerar com os males da imitação e sofre com a inorganicidade da vida brasileira, assume pelo menos aqui que a sinceridade é seu *apriori* — uma espécie de mandamento ético. Na recomendação a Tarsila fica claro seu efeito moral: volte para dentro de si, não deturpe sua sensibilidade e sua psicologia, não se deixe coagir pelas tendências prestigiosas e decadentes do Velho Mundo! A sinceridade desse ensimesmamento implica a aceitação das próprias deficiências e limitações, é um imperativo de honestidade artística, mas honestidade principalmente para consigo e com sua criação, sem o custo de mutilações dolorosas¹⁶. Esse imperativo de autenticidade interior também se abre para uma experiência brasileira que certamente já não era a mesma de um Sílvio Romero ou de um Euclides da Cunha: o senso de missão do intelectual brasileiro do século XIX é subvertido pelos aspectos desagregadores e regressivos da personalidade que, assim, fica com sua representatividade nacional estremecida. Tanto a criação cultural quanto a nacionalidade adquiriam uma presença mais estética, podendo ser fruídas e gozadas livres dos sofrimentos e constrangimentos históricos, a despeito de raça e meio físico persistirem governando, em segredo, a vida social. Atenuados os determinismos, a psicologia individual é tratada no âmbito específico de seus

(13) No "Prefácio interessantíssimo", logo após lançá-la, Mário com o aviso dá por encerrada a escola desvairsta: "Próximo livro fundarei outra" (Andrade, Mário. *Poesias completas*. Edição crítica de Dileá Zanotto Manfio. Belo Horizonte: Itatiaia/São Paulo: Edusp, 1987, p. 77).

(14) Antes de 1923, podem ser encontradas na crítica de Mário manifestações de que a prática vanguardista, calcada no modelo europeu, não nos convinha. Num dos artigos sobre "Arte Religiosa no Brasil" queixava-se já de que, com a Independência política, o Brasil escancarou-se à influência estrangeira desqualificada, descuidando-se de valorizar o filtro crítico da tradição colonial, católica, barroca, popular: "Queríamos ser progressistas, reformadores, cubistas, fomos buscar o que não era nosso, imitamos sem alívio, copiamos sem engenho, é possível que ainda aceitemos como templo uma imitação de Karnak, um plágio de Santa Sofia; [...] O erro nosso de construir igrejas nos mais estrangeiros dos estilos propaga-se com rapidez perniciosa por todo o Brasil. Quebrou-se bruscamente a cadeia da arte religiosa nacional: todos os estilos penetraram a praça numa sara-banda de mistificações" ("Arte Religiosa no Brasil em Minas Gerais", *Revista do Brasil* São Paulo, Vol. XIV, ano V, nº 52, junho de 1920, p. 109). Resenhando um livro de crônicas de Menotti em 1921 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 Comercio*. São Paulo, 19.12.1921).

(15) Às vésperas da Semana, escrevia numa coluna de divulgação do evento: "O que vai realizar-se é bem uma Semana de 'Arte Moderna'. Não nos cingimos absolutamente ao futurismo contraditório, embora às vezes admirável, de Marinetti. Desejamos apenas ser atuais. Atuais de França e Itália como da América do Norte e de São Paulo. Há exageros em nossa Arte? É natural. Não se constrói um arranha-céu sobre um castelo moçárabe. Deruba-se primeiro a mole pesadíssima dos preconceitos que já foram verdades, para elevar depois outras verdades, que serão preconceitos num futuro quicá muito próximo. Se na própria ciência as 'verdades' ruem à pressão dos Einsteins, que será na arte, feita de moda e sensibilidade! Queremos ser atuais, livres de cânones gas-

mecanismos voluntários e involuntários, conscientes e inconscientes, cujo funcionamento tem densidade própria, não podendo ser dissolvida no *anonimato* de uma herança: a psicologia é fruto dos embates experimentais da vida, a se projetarem no passado, na subjetividade e na biografia individual. Aí se vê o quanto o inequívoco modernismo de Mário se acha às voltas com questões de cunho ético-psicológico, pois o inacabamento da formação brasileira o obriga a conciliar o ritmo sem fronteiras da vida interior individual com o paternalismo responsável. Formado na sua província por preocupações patrióticas e investido daquele senso de missão nacional que Antonio Candido chama de tradição empenhada, o autor da *Paulicéia* parece interiormente dividido entre a racionalidade nova da criação moderna, emancipada dos condicionamentos e do evolucionismo, e o contexto brasileiro que inibe essa liberdade interior, puramente estética. O artista moderno estraçalharia sua subjetividade, pondo-se à prova, destruindo fronteiras, dando corda ao movimento lírico do Eu profundo — reconhecemos aqui o teórico de *A escrava* ampliando tentativamente à dimensão coletiva e nacional o que nesse texto não passava de uma experiência privada da poesia. Se tudo está no inconsciente (ou Subconsciente como talvez Mário preferisse), tudo é autêntico, cada relação foi filtrada pelos escaninhos mais secretos da personalidade criadora. Portanto, os termos mais convencionais da discussão nacionalista sobre a imitação estrangeira e a importação perderiam a razão de ser. Se mata virgem é confinamento nacional a sério, não sabemos do que ele está falando, uma vez que na própria psicologia mariandradina inexistia tal circunscrição. Contudo se Mário persiste afirmando que o mimetismo cultural é a perdição de uma nacionalidade mal-acabada é porque sabe que as carências nacionais têm objetividade histórica e a miséria geral não se resolve em foro íntimo. Conquanto o chá forte de mata virgem possuía propriedades terapêuticas e regenerativas similares às do nacionalismo, o grito do inconsciente — pode-se ouvir — se estende pelo espaço universalista da criação moderna. Mário pede que o inconsciente se pronuncie a céu aberto e no inconsciente brasileiro há mata virgem, jamais a natureza gentil dos românticos — então, como conciliar a pletora íntima ("o mato impenetrável do meu ser...") com o senso de missão impingido pelo legado romântico e naturalista? Resumindo: a advertência matavirgista é mais dilacerada e vacilante do que parece à primeira vista e Mário decerto a faz a si mesmo tanto quanto à amiga, pois a herança do passado, com tudo de admirável que possuía, nada oferece diante do tamanho das carências que era necessário remediar. Matavirgismo significa *lato sensu* experiência brasileira, experiência esta de natureza psicológica, mas sobre a qual atuam os fatores objetivos da cultura e da sociedade. É evidente que Mário não se contentava com uma mera afirmação literária ou artística sobre as condições sociais e raciais do meio brasileiro, sobre suas adversidades técnicas e culturais, uma espécie de vitória *simbólica e subjetiva*; sabemos que logo ele reconhecerá que o problema brasileiro, isto é, a inorganicidade nacional e os males da imitação, exigia antes solução material, basicamente política e institucional. Tudo isso está no pastiche nacionalista da mata virgem, são dificuldades que ele próprio enfrentava e todos seus companheiros de Futurismo paulista — era inclusive a órbita em que girava, como vimos, Oswald. Temos de admitir, antes de terminar o parágrafo, que a chave da passagem está porém no falsete em que a carta está escrita, é o que sublinha a dificuldade do imaginário nacionalista ao mesmo tempo que dissimula o universalismo ingênuo do mesmo Mário noutros lugares, como na poética de *A escrava*. É preciso que se repita: o que é modernista nessa história é só o falsete, não o matavirgismo ou o que valha. É ao falsete acriançado, com seu quê de brincadeira, que se deve a transposição dos dilemas intelectuais do criador brasileiro em forma artística moderna e nacional. Com uma blague, o brio provinciano do correspondente de dona Tarsila do Amaral disfarça a ascendência das correntes estéticas da vanguarda internacional a que ele estava submetido sem sair de São Paulo, tanto quanto ela o estava na rua Hégésippe Moreau, dado que modernista nenhum que

tos, incapazes de objetivar com exatidão o ímpeto feliz da modernidade. Depois do pranto de todo um século romântico, coroado nos espinhos duma guerra tremenda, queremos nr e livremente nr! Batem os sinos! É sábado de Aleluia! Não me pesa ser o Judas desse sábado [...] (Andrade, M. "Pró - Arte Moderna (I) - Terno Idílio". *A Gazeta*. São Paulo, 3.2.1922).

(16) As proporções verdadeiramente calamitosas a que chegou no Brasil a imitação cultural, difíceis hoje de serem descritas, eram tratadas criticamente desde seus primórdios, pelo Futurismo paulista. Em artigo do remotíssimo ano de 1920, encontramos a seguinte formulação juvenil de Sérgio Buarque de Holanda que revela igual disposição de colocar sinal positivo no vezo imitativo, alterando a lógica viciada do debate: "No Brasil, o hábito de macaquear tudo quanto é estrangeiro é, pode-se dizer, o único que não tomamos de nenhuma outra nação. É, pois, o único traço característico que já se pode perceber nessa sociedade em formação que se chama: o povo brasileiro." (*Raízes de Sérgio Buarque de Holanda*. Org. de Francisco de Assis Barbosa. Rio de Janeiro: Rocco, 1989, p. 43).

se preza escapava à atração deste experimento artístico e literário. Mas intuindo talvez que a própria lógica da vanguarda demanda a criação de modas fáceis, lança ele mais um movimento estapafúrdio, para desassossego de seus amigos sempre afrancesados, com tudo o que havia de menos civilizado e menos modernista no progresso de São Paulo.

Tudo indica que a carta foi escrita sem que Mário tivesse uma notícia mais exata da qualidade do diálogo de Tarsila com o Cubismo¹⁷. Foi igualmente na temporada de 1923 que ela chegou às primeiras soluções realmente originais de sua pintura, com a descoberta de que as técnicas do Pós-Cubismo podiam ser transpostas para o contexto brasileiro, impulsionando uma formulação local do moderno¹⁸. O bonito da história é a convergência dos três companheiros de aventura modernista reunidos, mesmo à distância, numa inquietação parecida — a de criarem um tratamento mais especificado para o universalismo abstrato do mito modernista que de imediato possibilitasse um acerto de contas com a vocação patriótica do Futurismo paulista. Incluo evidentemente na conversa o noivo da artista, o milionário José Oswald que, por trás do ombro dela, não desgrudava o olho das cartas do rival porque sabia que essa e tantas outras indiretas lhe eram dirigidas. O que causa espécie é o fato de Tarsila ter pintado há pouco *A negra* — uma tela matavirgista *avant la lettre* (sem trocadilho)¹⁹. Na obra dela, *A negra* ocupa uma posição central e muito do que, nos anos seguintes, viria a aflorar, principalmente nas fases pau-brasil e antropofágica, aí está enigmaticamente prefigurado. As recomendações do poeta paulistano não apanharam Tarsila desprevenida, ao contrário até, pois mesmo antes de receber a carta fora sua própria evolução que lhe impusera a certeza de que era possível uma assimilação brasileira do Cubismo, ou glosando Mário, de que "a volta para dentro de si" passava necessariamente pela tradição construtiva da vanguarda. Mata virgem? — Sim, mas geometrizada! — responderia a pintora. Pela correspondência editada sabemos que suas motivações não eram lá tão diferentes daquelas alegadas pelo amigo, como se lê na carta aos pais, de abril desse ano de 1923: "Sinto-me cada vez mais brasileira: quero ser a pintora da minha terra. Como agradeço por ter passado na fazenda a minha infância toda. As reminiscências desse tempo vão se tornando preciosas para mim. Quero, na arte, ser a caipirinha de São Bernardo, brincando com bonecas de matto, como no último quadro que estou pintando"²⁰. Se foi movida em primeiro lugar por necessidade de expressão subjetiva, Tarsila não se subtrairá porém à experiência recém-vivida, recuperando as sensações da infância pelo crivo da contemporaneidade primitivo-parisiense. É inegável que existe nessa afetividade um elemento de cálculo e imprevisto comercialismo, assumido noutra passagem da mesma carta quando ela se regozija com o fato de ter chegado a hora brasileira pois "Paris está farta de arte parisiense". Ainda assim, o apelo exótico e espetacular de Arte Negra, que certamente subsiste no localismo dela, não se dissocia de uma reimaginação plástica da cena brasileira, na qual a vida popular não só ganha visibilidade como passa a contribuir para a representação nacional. Na afetividade tarsiliana, elitismo e sincero amor pelo povo se fundem, assinalando que a sociabilidade patriarcal chegava à pintura... modernista para congraçar, conforme o imaginário de suas elites, as classes dominantes e subalternas, agora transformadas pelo ritmo da indústria e da urbanização. Tanto quanto motivada por uma busca psicológica e social da própria experiência, está ela convencida de que é a existência comum e unificada de uma modernidade o que a obriga a ter uma posição sobre o Brasil e sobre si mesma. Inspirando-se livremente na lição cubista, Tarsila formula um projeto de arte brasileira em que a tônica nacional deixa de estar exclusivamente no assunto, subordinado que fica à realização técnica do todo — a mesma do Pós-Cubismo em toda parte. Transpondo os valores plásticos autônomos, os recursos antimiméticos da cor para uma figuração infantilista em que o gosto da composição e o encanto de sua apreensão lírica são elementos igualmente decisivos, Tarsila cria com os dados regionais ou locais uma imagem purificada (em várias acepções) da

(17) Até janeiro de 1924, conforme carta a Anita Malfatti, Mário desconhecia as telas pintadas em Paris (Andrade, Mário. *Cartas a Anita Malfatti*. Ed. org. por Marta Rossetti Batista. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1989, p. 66).

(18) A eclosão da pintura brasileira de Tarsila é notavelmente estudada por Gilda de Mello e Souza em "Vanguarda e nacionalismo na década de vinte" (In: *Exercícios de leitura*. São Paulo: Duas Cidades, 1988, pp. 266-9); outro relato da evolução da artista e dos passos de seu aprendizado é feito por Carlos Zilio com vivo comparatismo em *A querela do Brasil*. Rio de Janeiro: Fuenarte, 1982.

(19) A gênese do quadro é acompanhada por Amaral, A., op. cit., Vol. I, especialmente nas pp. 96-8. Alexandre Eulálio reproduz a tela em fina prosa no seu "...Aquele desenho que vem na capa de *Le Fomose...*" (In: *A aventura brasileira de Blaise Cendrars*. São Paulo: Quiron/Brasília: INL-MEC, 1978, pp. 85-95). Há matéria valiosa sobre esse momento da pintura tarsiliana em Batista, Marta Rossetti. Os artistas brasileiros na Escola de Paris — Anos 20 (Tese de doutoramento. São Paulo: ECA-USP, 1987), especialmente pp. 332-6 do Vol. II; e em Avancini, José Augusto. A pintura modernista e o problema da identidade cultural brasileira: Estudo comparativo da obra de Tarsila, Di Cavalcanti e Rego Monteiro, 1911-1933 (Dissertação de mestrado. São Paulo: FFLCH-USP, 1982, especialmente pp. 67-76).

(20) Amaral, A., op. cit., Vol. I, p. 84. "São Bernardo" é o nome de uma das fazendas de Seu José Estanislau. Gilda de Mello e Souza adverte que não se deve superestimar no caso de *A negra* as razões afetivas e psicológicas de sua inspiração em detrimento da significação plástica do quadro, mesmo concedendo que a radicalidade deste, dadas as limitações da artista, tem um quê de inexplicável (loc. cit., p. 267).

vida brasileira. Não há nada nessa pintura que correspondesse ao receio de Mário de que a amiga se desagregasse estilisticamente — bem pelo contrário *A negra* é uma prova de independência e inventiva em relação ao mito maquínico, ao emocionalismo expressionista e ao rigor neoplasticista. Ao invés de uma decomposição da representação, uma definição mais precisa da imagem da vida local: representação nacional e anti-representação pictural se conciliam de alguma maneira no seu realismo poético. Localismo e sentimentalismo fazem assim uma inusitada aparição na pintura pós-cubista, de amplas consequências como sabemos. Com tirocínio, ela já havia deparado com seu caminho e eleito Fernand Léger como mestre e guia no mato virgem do modernismo. O que a terá atraído nesse cubista heterodoxo que, em pleno "momento cubista", promoveu a decomposição de planos e volumes enfatizando sobretudo o efeito escultural e arquitetônico da figuração e a fisicalidade do movimento, em lugar da análise intelectual da representação? Posteriormente a 1918, fase que é a que nos interessa aqui, Léger prosseguiria na exploração da multiplicação dos planos e da segmentação simultaneísta, acentuando por sua vez o valor cênico do conjunto, nele readmitida a figura²¹. Criou desse modo um espetáculo de cores e de formas dissonantes que celebra as oportunidades abertas pela vida moderna — da exacerbação perceptiva à organização coletivista do trabalho e do espaço. Em Léger se cruzam preocupações caras às mais diferentes vanguardas, do Futurismo ao Neoplasticismo, do Purismo à Bauhaus, conciliadas de modo bastante incomum. Fiel à lógica imanente da pintura pós-cézanniana, o criador do *Ballet mécanique* aspira, sem compromisso de imitação realista, a um tratamento depurado, disciplinador dos objetos e da matéria primeira da vida imediata. Figurando estados de intensidade organizados, essa pintura agradável e alegre se funda naquilo que Léger chamou de contrastes de formas, isto é, os conflitos plásticos e visuais entre cores, volumes, oposição de assuntos, relações geométricas, tratados objetivamente à maneira científica. Ao contrário dos demais cubistas, Léger empenhou-se pela realização prática da arte na sociedade, isto é, sob o prisma da criação geométrico-abstrata seu lirismo utilitário reorganiza poeticamente o espaço cotidiano e a vida. Por meio de uma estética utilitária é que se propõe a explorar as promessas desencadeadas pela grande indústria e pelo desenvolvimento técnico-científico, criando um equivalente visual da experiência humana e da "psicologia de guerra" desses novos tempos. Seu humanismo populista empurraria o Cubismo para o horizonte prático de um funcionalismo idealizante que se contenta, não obstante, e ingenuamente, com a apologia lírico-maquínica do vínculo produtivo da criação moderna com a sociedade industrial. Na concepção desse mestre, a pintura é fator de elevação do espírito e do moral do povo, é um lazer que, como o cinema, a publicidade e o espetáculo da cidade, participa do imaginário heróico da época (o lirismo antiburguês e modernista das massas, da tecnologia e do espetáculo urbano é o mesmo de Blaise Cendrars, verdadeiro *pendant* poético desse mestre, autor a quem Oswald se ligaria)²². Por sua simplicidade proletária e pouca empostação intelectual, o senso físico das coisas, dos objetos e dos dinamismos elementares sempre foi caro a Léger que o resguardou na figuração, impondo-lhe uma representação promíscua de muita força²³. Entre tantas, certamente esta era uma razão a mais para que Tarsila, com muita personalidade, dele tivesse se aproximado — do realismo légeriano ela assimilaria alguns itens, principalmente o gosto pelos materiais mais heteróclitos da modernidade e a atenção à matéria, o que contribuiu para refrear, a despeito do vigor geometrizar, os descolamentos da abstração. Tanto isso é verdade que, desembarcando em dezembro da temporada inesquecível, ela insiste, após assumir que cumpriu mesmo o serviço militar do Cubismo, nesse ponto: "Sou profundamente brasileira e vou estudar o gosto e a arte dos nossos caipiras. Espero, no interior, aprender com os que ainda não foram corrompidos pelas academias. Pintar paisagens e caboclos do Brasil não é ser artista brasileiro, como não é artista moderno aquele que realistamente pinta máquinas e deforma figuras"²⁴. Se havia

(21) Golding, John. *Le Cubisme*. Paris: René Julliard, 1962, p. 134; Cooper, Douglas. *Fernand Léger et le nouvel espace*. Genebra: Editions des Trois Collines, 1949, pp. 36-51.

(22) A poética maquínico-lírica de Léger está exposta nesse singelo breviário que é *Fonctions de la peinture* (Paris: Denoël/Gonthier, s.d.) do qual bastante me valí para o resumo.

(23) "A posição de Léger difere não obstante daquela de seus amigos, como difere da dos futuristas, das vanguardas russas e alemãs. Todas elas preconizam a unidade, a predominância do moderno, excluindo o passado. Inversamente Léger nunca deixou de apreçoar o valor da *mistura*. O bonde diante do castelo de Versalhes é um anacronismo incômodo diz Raymond Duchamp-Villon, uma aliança característica de nosso tempo, diria Léger. Ao longo de cinquenta anos, Léger misturou os motivos e os gêneros, o rústico e o técnico, o natural e o fabricado, o estético e o banal." (Lassalle, Hélène. "Le triomphe du sujet". In: *Fernand Léger*. Milão: Mazzotta, 1990, pp. 13-4).

(24) "Tarsila do Amaral, a interessante artista brasileira, dá-nos as suas impressões". *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 25.12.1923. Há transcrição em Amaral, op. cit., Vol. I, p. 443. Além de réplica frontal às apreensões de Mário, esse expressivo documento fornece uma avaliação atualizada da pintura francesa e da vanguarda que, a meu ver, dali a dois meses reaparece no Manifesto oswaldiano.

uma visualidade da vida moderna conforme Léger, havia logicamente uma visualidade da vida brasileira, pensa Tarsila, ainda à cata de critérios plásticos e visuais capazes de organizá-la²⁵. Primeiramente pesaram seus laços afetivos, é óbvio, mas foi a experiência parisiense, inclusive a moda negrista, o que de fato decidiu a iluminação vanguardista das tradições populares, arcaicas e coloniais de sua terra. Tampouco lhe faltou a exata dimensão de provocação esnobe que um primitivismo do tipo teria no meio provinciano e futurista de São Paulo. Na transposição, a linearidade da evolução pós-impressionista de formas, ao contrário de atender às inquietações desencadeadas pela experiência histórico-social da sociedade industrial, defronta-se aí com o que foi excluído, recalcado ou simplesmente é retardatário em relação à matriz europeia. O atrevimento dela não foi pequeno; Tarsila valoriza, bastante ciente dos desajustes entre a circunstância brasileira e o contexto europeu do espírito novo, a presença poética das coisas, figurinhas e paisagem — o que perde em dinamismo simultaneísta, adquire em pitoresco, porque sua modernidade é menos industrial. Tarsila sublinhará o lastro naturalista das cenas e não alternará procedimentos desafiadoramente antilusionalistas, fragmentando, como fazia Léger, a presença do objeto pela multiplicação de planos gráfico-visuais²⁶. Conquanto o gosto de estamparia seja num e noutra o mesmo, tanto a simplificação da paleta quanto a estilização despojada tendem na brasileira ao infantilismo (o mesmo do falsete da mata virgem?), um pouco como se ela admitisse que a aplicação brasileira do Cubismo tivesse um quê de diminuído e quase escolar. Operando com a mesma liberdade modernista a depuração construtiva e lírica de seu assunto, cuja literalidade não conta, ela acomoda a dinâmica acelerada do analitismo à realidade de sua própria experiência, forjando uma espécie de acanhamento apelativo. Veja-se sob esse aspecto a independência com que ela, particularmente nos quadros da fase pau-brasil, abrandou o valor estrutural das formas em conflito, privilegiando em seu lugar a ingenuidade do conjunto ("regional e puro"), cujo acanhamento contribui para o aspecto *naïf* de seu construtivismo (matavirgista?)²⁷. Voltemos entretanto ao capítulo inicial da aventura dessa transposição: o caso *A negra*. O quadro foi construído com base no desentrosamento entre a primitividade da figura e o modernismo brilhante do fundo. Tarsila tentou sobrepor o equilíbrio rítmico da primeira às faixas coloridas e à metonímica e magnífica folha de bananeira do segundo, traindo porém um senso de composição algo ostensivo. O efeito básico está aí na dissonância entre a força plástico-simbólica da figura e a solução decorativa do fundo. Tarsila adotou comedidamente o preceito do "Il faut géométriser" e, mais que isso, aliando tratamentos divergentes, congraçou *mítico e decorativo* no mesmo espaço. Já era de larga difusão na pintura pós-cubista daqueles anos esse tipo de desentrosamento em que figura e fundo se desarranjam ironicamente, meio que saídos de diferentes espaços picturais, citando recursos modernistas em "cenário" convencional ou o inverso — *assemblage* em que o ilusionismo reaparece em meio ao cubo-simultaneísmo, assinalando, a meu modo de ver, que os anos da arte radical passaram²⁸. Ocorreu ao próprio Léger exercitar em algumas telas uma derivação desse *assemblage*, executando retratos desentrosados que podem nos auxiliar a entender o emprego do recurso por Tarsila em *A negra*. Lembro em particular o admirável *Le mécanicien* (conheço duas versões: uma de 1918, outra de 1920). Trata-se de um retrato de proletário em atitude de burguês *fin-de-siècle*, que celebra as transformações sociais e técnicas da modernidade a partir de um de seus personagens mais comuns. Ainda que recorra, com certo encanto de pintura popular, à individualização da figura mediante detalhes caracterizadores (anéis, tatuagem, bigode, charuto etc), o retrato é potencializado pelo conflito entre a massa escultórica da figura e o fundo explosivamente abstrato, o que altera seu significado primeiro²⁹. Na exacerbação do desacordo visual entre a figura (pretensiosa e ingênua) de almanaque sindical ou comunista e o fundo quase neoplasticista está a beleza de seu efeito; com ironia talvez involuntária, Léger

(25) Outra tela de Tarsila, anterior, a meu modo de ver, a *A negra* é um exercício falhado de assimilação cubista. A *caipirinha* comprova que ela vinha tentando reunir o dado local e a forma de expressão cubista sem êxito, porque hesitava entre a fidelidade a esta ou àquele. O resultado aí é decepcionante: o analitismo simplesmente espelha formas com critério decorativo e se contenta com uma espécie de transcrição simplificada da cena; o processo decompositivo de tão elementar não rende. Assunto e técnica não se atritam e a transposição da linguagem cubista para a realidade brasileira ainda não adquiriu dinamismo e significado próprio. A tela é uma paisagem "convencional", algo estática, sob uma malha de formas contrastadas à *la mode*; a estilização geométrica figura uma paisagem banal e... pós-cubista, denotando principalmente a complicação do esforço de composição. Uma avaliação contrária a esta pode ser lida em Avancini, loc. cit., pp. 68-70.

(26) Cf. Souza, Gilda de Mello e, loc. cit., p. 268.

(27) Légeriano nela é o método de ocupação da superfície da tela, o que se tomará logo mais visível em trabalhos como *E.F.C.B., A gare* e *São Paulo*. Tarsila introduziu menos dinamismo e maior linearidade nesse método, uma vez que o fracionamento abstratizante da figuração se concentra numa cena única e espacialmente ingênua. Recupera portanto o encanto da cena vista ou vivida; o espetáculo signico-maquínico tã modernidade urbana é aligeirado, ganhando a cena nitidez, iluminando-se em cada cantinho e elemento (vale comparar com os quadros da série "Paysages animés", circa 1922-23, dos quais o experimento tarsiliano mais se aproxima). Nas telas citadas, o lirismo dos "fatos estéticos" está na modestia provinciana do progresso e da cidade, cada coisa valendo por si com apuro de detalhes (pitorescos) e uma saudade pueril das férias passadas no outro lado do paraíso.

(28) Kenneth E. Silver oferece muitos elementos para a interpretação do procedimento, tão recorrente na pintura modernista do pós-guerra, em "From analysis to synthesis" do seu *Esprit de corps. The Parisian avant-garde and the First World War, 1914-1925*. Princeton: Princeton University Press, 1989, pp. 299-361.

figurou a própria contradição de sua estética, inscrevendo no quadro o descompasso entre maquinismo e humanismo, utopia construtiva e realidade social. A cisão figura/fundo assinala quão precária é a fusão arte/vida proposta pela vanguarda, além de precoce. Aí, a representação do operário típico da sociedade industrial é sobreposta, dentro de um mesmo espaço imaginário, à invenção de uma organização visual radicalmente moderna, à qual, esta a surpresa, o proletário anônimo, agente expropriado desta sociedade, permanece alheio. Nos seus escritos, Léger se pergunta por que a criação que desenvolveu técnicas objetivas e antiindividualistas, pelo menos em teoria, correlatas da intensidade modernista do trabalho alienado, não consegue muitas vezes quebrar a indiferença do trabalhador — *Le mécanicien* faz visualmente essa pergunta. Na versão de 1918, a massa muscular e metálica da figura, de peito nu, domina o primeiro plano; na versão seguinte, ela fica por assim dizer rebatida contra o fundo, uma vez que o contraste entre figura e fundo se amortece em função da cor escura da camiseta. Com senso de depuração e contraste muito parecido, dentro de um conjunto igualmente dispar, Tarsila deslocará um recurso "neoclássico", bastante generalizado na pintura da época, para promover um dado corriqueiro do cotidiano brasileiro à pintura pós-cubista. Destarte, o desentrosamento figura/fundo adquire potência descritiva, trazendo à tona contrastes locais pouco habituais à pintura brasileira, os quais recebem uma figuração realista e não menos pós-cubista. É nesse contexto que precisamos compreender o processo de simplificação da figura da negra, cujo volume domina integralmente a tela e submete os demais detalhes físicos (o amendoado dos olhos, o formato ovalado da cabeça e a intumescência genital dos beijos) à mesma tônica geométrica. De igual modo, Tarsila estava incorporando o desmembramento anatômico das figuras que Léger vinha pintando com frequência de 1918 em diante; ao invés de frisar o significado mecânico e articulável das partes (formas bojudas e lisas, revestidas de coloração metálica), ela "psicologizou" o jogo compositivo das formas desmembradas, operando uma espécie de simbolização da objetualidade modernista. É um efeito belíssimo: se originalmente no mestre francês a deformação traduzia a experiência do trabalho na sociedade industrial, no Brasil, está *A negra* nos sugerindo, seria preciso lidar com o significado da exploração do trabalho no mundo do paternalismo, referência mais psicológica e menos mecânica, inclusive com o sinal de disponibilidade sexual forçada. Mas outras referências do ambiente parisiense ainda se acrescentam ao despojamento belíssimo do quadro sempre em relações embaraçosas e inventivas. De imediato, ressalta a surpresa, o assunto não só conta como produz uma significação mítico-poética — dado inusitado, em claro contraste, com a indiferença temática imposta pelo Cubismo e suas variantes. Na tela da brasileira, a tônica é posta na representação, o assunto conta mais que sua refração, constituindo o dinamismo brilhante das formas (pernas, braços, seio, lábios, olhos, cabeça) uma figuração unívoca, reforçada pela rítmica do todo, com o fito de salientar o hieratismo onírico da preta. O jogo dos membros e das partes do corpo possui a objetualidade da figuração moderna, embora se manifeste como a beleza natural de um minério polido pelo tempo — uma espécie de talismã mágico e sexual. Ainda que a composição tenda, pelas proporções agigantadas da figura, à abstração, Tarsila acentua, em prejuízo do "fato pictural" em si, a força mítica e simbólica dela que, como no poema baudelairiano, deixa "parcourir à loisir ses magnifiques formes". *A negra* se alça a símbolo porque em sua magnífica nudez é só exterioridade, sem denotar sentimentos próprios e traços individualizadores. Sua tristeza associa lassidão e languidez da prostração sexual às sevícias da escravidão, imagem impressionante e ousada da disponibilidade sexual feminina segundo uma mulher avançada para seu tempo. Funciona portanto em muitos níveis de representação: *A negra* é uma alegoria (cristã?) da maternidade e (afro-brasileira) da terra, um totem pagão cuja poesia emana da estranheza em face do Outro primitivo e latente, mas é também alegoria nacional, cartaz publicitário, artigo de exportação, cromo patriarcal, mãe ancestral, "contraste

(29) Apoiei-me no comentário de Christopher Green em "Léger and L'Esprit Nouveau. 1912-1928". In: *Léger and purist Paris*. Londres: The Tate Gallery, 1972.

de formas", fetiche sexual, manifesto modernista. A figura da negra é tratada como uma maternidade ou uma divindade da nacionalidade ou do povo, cuja figuração modernista tem aí função de alegoria neoclássica. Ademais, seu primitivismo não se calca no valor emocional da fatura, agredindo, como nos expressionistas, a sensibilidade moderna empobrecida; se o primitivo alude à vida brasileira, por outro lado refere-se igualmente à existência contemporânea desse primitivo, tangível tanto pelo modelado meio *art déco* da figura quanto pela retomada "neoclássica" da maternidade (o seio gravitacional reforça a ligação com a terra). Outra surpresa é o gosto flagrante pelo modelado da negra, de tal maneira que a ilusão de volume propõe uma relação tática com o mundo representado — o jogo de lustro e sombra, ressaltado pela iluminação da pele, é outro fator da elegância publicitária da fatura. A figura hierática e monumental da negra remete à vida e às tradições populares, à margem da modernização, as quais, mesmo com sua aura nacionalista e patriarcal, ainda não pertenciam à órbita oficial da cultura e eram até então realidades recalçadas³⁰. O contrário da voga neoclássica que, buscando a continuidade da herança greco-latina ou da iconografia prestigiosa do Antigo Regime no presente, intenciona inscrever a Arte moderna na tradição francesa. A figuração localista da tela prestigia um assunto pouco explorado na pintura acadêmica, contemplando um aspecto do que escapa à civilização burguesa à européia — isto por si só se opõe à vocação universalista e burguesa de uma tradição nacional que, na França, o "retorno à ordem" deveria ressuscitar dos escombros da guerra. Chegados aqui, temos de recapitular a novidade do modernismo tarsiliano. Na sua versão, a pintura modernista parece tolhida daquela liberdade propriamente moderna que permitia ao artista, na boa fórmula de Matisse, pintar um azul sem que significasse céu e um verde sem que significasse relva³¹. A *negra* inaugurava um estilo nacional de modernismo em que o realismo antinaturalista possuía ressonância referencial e afetiva, *regional e pura*, cujo empenho nacional em certa medida mitigava a autonomia da forma³². Voltando ao repto do amigo: precisamente por não ter refugio à influência da vanguarda, e do Pós-Cubismo em particular, foi que dona Tarsila do Amaral vislumbrou esse tratamento visual da matéria brasileira (geralmente embelezada e edulcorada pela pintura acadêmica), reconsiderando e iluminando a própria experiência dela e as tradições locais. Certamente a reaquisição desse localismo limpo e sentimental, bastante patriarcal por sua vez, de largo curso na pintura brasileira, não teria surtido efeito até hoje, seja frisado, se a artista na "volta para dentro de si" tivesse dispensado o aprendizado modernista e, com ele, a disciplina geométrico-cubista. Tudo isso indica que a destinatária parisiense da inquietação mariandradina já possuía àquela altura um projeto de pintura brasileira e modernista assim definido: (1) a transposição do Pós-Cubismo para o contexto brasileiro força o partido antinaturalista da forma moderna a desempenhar uma função mimética, abdicando em parte de seu radicalismo intra-estético, no que, aliás, Tarsila se alinha às últimas tendências do "retorno à ordem"³³; (2) a disciplina formal-geométrica se impregna de referência subjetiva e sentimental, passando a incorporar sincreticamente referências das mais diversas fontes — estéticas e extra-estéticas; (3) a matéria brasileira sofre uma espécie de decomposição técnica e, passada nessa prova de resistência, acaba integrada à pintura pós-impressionista, com isso permitindo que uma tradição artística incipiente e instável se consolidasse a partir da continuidade crítica com a produção que a antecederá³⁴; (4) a empostação nacionalista ao mesmo tempo que reelabora o imaginário patriarcal, por estar fundada no primitivismo parisiense, se dilui em moda intemacionalista — o "desrecalque localista" se dá sob o horizonte mundial da dependência cultural, desencadeando mecanismos reversíveis, eventualmente críticos, de apropriação; (5) a reinvenção poética da realidade social e das tradições populares brasileiras, operada por Tarsila, não se investe de qualquer intenção política ou social explícita, ou de qualquer compromisso democrático — o exemplar desapego de classe dessa representação elitista anuncia não obstante a

(30) Indiretamente, um comentário de Máio de Andrade muito posterior, de 1939, pode nos comunicar a força de revelação da tela tarsiliana. Por ocasião do fracasso da representação brasileira de uma exposição internacional, Máio criticaria nos seguintes termos o oficialismo dos critérios de organização: "Muito mais fecundo castigo serão porventura estes desprezos internacionais, não pelo Brasil, mas por uma orientação completamente ignara, que chega a recusar para exposições no estrangeiro quadros que representem negros. Porque isto rebaixa lá fora o Brasil! Palavra de honra que isto chega a ser *mot d'ordre* diplomático. A única exceção é quanto a futebol, em que ainda nos enfeitamos com diamantes negros. Mas quadro genialmente artístico contendo preto dentro não parece com a imagem que desejamos se tenha lá fora de nós todos. Ruim, mas alvíssimo" ("Esta Paulista Família". O *Estado de S. Paulo*, São Paulo, 2.7.1939, reproduzido em Amaral, A., op. cit., Vol. I, p. 468).

(31) "Tarsila sendo brasileira, faz pintura brasileira. É um caso raro. Não admite a nuance importada, o divisionismo das cores. [...] Guarda uma ingenuidade primitiva nos seus melhores quadros. Ingenuidade de 'voulue' de concepção e execução que é realmente nova em nosso Brasil tão velho, apesar dos quatro séculos magros de existência. Essa ingenuidade é a poesia isenta de romantismo. Pintora clássica, no sentido novo da palavra. Como tal, foge da grandiloquência, da literatura, da anedota. Procura realizar com elementos brasileiros: luz direta, cores rudes, linhas duras, volumes pesados, uma pintura verdadeiramente nossa." (Millet, Sérgio. "Tarsila do Amaral". *Revista do Brasil*. São Paulo, nº 100, abril de 1924. Há transcrição em *Brasil: 1º tempo modernista*, op. cit., p. 116).

(32) Zilio chama atenção na op. cit. (pp. 78-9) para o estatuto singular da paisagem na pintura moderna feita no Brasil. Homem e paisagem eram temas praticamente esgotados na pintura francesa, cuja sistematização clássica e romântica estava por assim dizer encerrada. A partir do Impressionismo, sua perda de prestígio é progressiva, tanto que a pintura pós-cézanniana volta ao ateliê e eleger a natureza-morta como assunto. Do que se extrai a considerável diferença iconográfica entre a pintura modernista de uma e outra tradição.

politização artística dos anos 30 e a futura esquerdização da própria artista; (6) o ideal abstrato de modernidade se preenchia de uma percepção aguda do conflito atraso/moderno encarnado nas dualidades locais, o que de algum modo introduzia elementos críticos e inesperados ao mito da expansão universal do "espírito novo"³⁵. Ao invés do matavirgismo, a conjunção tarsiliana reúne primitivismo e modernidade como um fato de sua experiência pessoal, um fato da vida em suma; é uma conjunção que prima por ser menos dualista e mais real, registrando os desajustes brasileiros, em que tradição se combina a modernização, atraso social a progresso técnico, pintura moderna a mundo colonial, favorecendo, sobre esses desajustes, a inscrição da vida brasileira na contemporaneidade.

Tarsila vivera em Paris uma experiência muito mais moderna e complexa do que fora capaz de imaginar o despeitado matavirgismo de Mário. A solução desta pintura logo mais pau-brasil desmentiria qualquer acusação de mimetismo servil, deixando à vista o estímulo do influxo das vanguardas, inclusive para a investigação de sua realidade imediata e nacional — o que estava longe de desaguar no campo do nacionalismo.

Tarsila dera o passo decisivo para a incorporação brasileira da vanguarda, sendo capaz de aprofundar sua impregnação local. Atraso e modernidade se combinavam num *assemblage* inesperado, no qual a diferença brasileira era reconhecida sem que implicasse porém qualquer pecha ao cosmopolitismo daqueles que zanzam por Paris. *A negra* era a primeira obra do Modernismo brasileiro que, tratando os contrastes da vida local do ponto de vista de um primitivo-construtivismo, dava-lhes feição positiva e celebrativa, de enorme consequência enfim para a auto-estima do movimento³⁶. Após *A negra*, a possibilidade de uma pintura moderna no Brasil não era algo quimérico, uma vez que sua preocupação nacional não se materializa só no assunto, mas "abrange mesmo os seus gestos europeus" nas belas e posteriores palavras de Mário³⁷. Pelo que sabemos do que vivia e fazia naqueles dias luminosos de Paris, não é difícil imaginarmos, pois, a felicidade espalhafatosa de nosso Autor com a solução artística do quadro, misturada ainda por cima com o fato de a autora do feito ser nada mais nada menos sua namorada! Tanto se lambeu por ele que naturalmente na sua imaginação empático-paródica logo logo algum equivalente literário brotaria! Oswald estava maduro para essa germinação, haja vista a nova versão das *Memórias sentimentais*, há pouco terminada ou ainda nos derradeiros retoques, versão que particulariza o conflito entre o abusado *avantgardisme* do narrador e sua matéria brasileira, o mesmo conflito figurado em chave primitivista por Tarsila. Nesse livro, seu desfecho sobrevinha num clima de melancolia e fracasso burgueses, a despeito da posição bem-posta de Joãozinho, não muito distante do pessimismo do romance machadiano. Oprimido pela baixaria da burguesia paulista e sua própria, o narrador miramarino demarcava o limite de qualquer modernismo em sua terra, expondo objetivamente a roda das sinecuras de que era feito "o quadro vivo de nossa máquina social" (esta é uma das razões por que esse livro é uma das obra-primas da literatura brasileira). Através de lentes devidamente ajustadas, graças ao foco internacional e exterior de seu primitivismo parisiense, *A negra* realçava a dualidade brasileira, aguçando por assim dizer seu alcance artístico: perfeitamente integrados ao contexto da modernidade, os desajustes locais podiam ser escancarados. Voltando a Oswald, primitivista *à outrance*, que surto medonho de associações novas e fascinantes não lhe teria ocorrido em frente do quadro? À primeira vista, a impressão que a tela provoca se prende ao contraste entre a feiúra da negra e a aparência chique da composição. Tarsila se apoiou nesse conflito porque nele se atualiza a alternância entre mito, de ressonância local forte, e *affiche*, representação apelativa e comercial. O elemento feiúra tão caro ao experimentalismo dos modernos — o "belo horrível" do piadismo de Mário — já não é empostado como provocação; a feiúra está envolta numa aura de enternecida simpatia e gravidade que concorre para a significação paternalista e nacional do conjunto. O acabamento

(33) Zilio com razão coloca a pintura modernista no Brasil sob o signo do "retorno à ordem", demonstrando que a definição mais conservadora da imagem nessa fase de refluxo do experimentalismo ia ao encontro da desinformação estética dos brasileiros, ainda mal saídos do Impressionismo (op. cit., especialmente passagem à p. 73).

(34) Estão retomados em patamar antinaturalista e geométrico — isto quer dizer irrecognhecíveis — alguns temas bastante comuns da tradição romântica, a mais acadêmica, à qual Tarsila em algum sentido dá continuidade, voltando-se para paisagem, tipos humanos e costumes populares. Todavia a pintura tarsiliana também remonta involuntariamente ao microcosmo rococó, *naïf* e desafetado de um artista perdido no século XVIII — o Leandro Joaquim (175?-1796) das telas *Vista do aquaduto de Santa Teresa*, *Procissão marítima*, *Vista de igreja e da praia da Glória*, *Pesca da baleia na Baía de Guanabara* que, nas palavras de José Roberto Teixeira Leite, são das "mais belas obras de toda a arte colonial brasileira". Tratam-se de painéis ovais que sublinham, com alguma ingenuidade talvez, o contraste entre a disciplina superficialmente hierárquica da composição e o gosto materialista pela observação da matéria representada — nada enfática, sem efusão romântica mas com muita simpatia popular. Ou como bem diz Amândio Miguel dos Santos: "O espírito barroco-rococó está presente em sua obra, na organização dos grupos de figuras, nas atitudes e na composição geral, mas Leandro Joaquim transgrediu este modo de ver, denotando sempre uma dualidade entre a natureza e o artifício, entre a ficção e a documentação, entre o instantâneo e o cenográfico" ("Os painéis elípticos de Leandro Joaquim na pintura do Rio de Janeiro setecentista", *Gávea*. Rio de Janeiro: Vol. 1, nº 1, 1994, pp. 132-3). A celebração da matéria secular, extremamente rara na pintura brasileira da época, se concentra nos elementos de uma cena colonial, agradável de ser vista, atenuada e pitoresca, representativa quem sabe de uma Ilustração nativa. Aí o grafismo precioso se funde a uma ordenação rigorosa do espaço e da topografia, descobrindo no coração do meio e da natureza uma espécie de positividade idílica que por sua vez se desvinculou das convenções do Classicismo. Com a precisão de um aquarelista em viagem, Leandro Joaquim imprimiu uma dimensão menos oficial à representação comemorativa e, ba-

de cartaz publicitário puxa o negrismo para o mundo contemporâneo, no qual adquiriu circulação fácil, é moda e, por isso, pode incorporar a fatura *art déco* no efeito de relevo e no sensualismo de retas que se arredondam criando ilusão de volume meio que aerodinâmico — em direção contrária àquela da pintura arcaizante e exótica, quase banal, de Rêgo Monteiro. Se a execução demandou profunda vibração subjetiva, cujo teor psicanalítico de desrepressão é notório, conforme o relato da própria artista, sua "volta para dentro de si" interessa bem mais pelas significações inesperadas que desencadeia do que pela estrita carga psicológica dela. Interessa mais, digamos, pela implicação de barateamento, de mercadoria de exportação, contida nessa representação³⁸. Oswald notou que, da oscilação entre primitivismo e modernidade, tradição e mercadoria, mãe preta e contraste de formas, mito e *affiche*, poderia tirar uma "poesia de exportação" aparentemente liberta dos constrangimentos do nacionalismo anterior. Enquadrado pelo contexto do mercado mundial, o elemento de afirmação nacional ou localista muda automaticamente de sinal. Primitivismo e modernidade se encontram sob o horizonte de uma pintora brasileira que insiste na marca nacional de sua arte, afirmando-a no tratamento requintado de sua composição — achado magnífico que emancipava o tradicionalismo brasileiro de qualquer ranço acadêmico, naturalista ou nacionalista, para compatibilizá-lo com a vanguarda. Na tela tarsiliana, o desentrosamento entre a originalidade da forma e o localismo de sua matéria não só possuía pertinência nacional como devassava um âmbito de autenticidade geral para que as combinações mais estranhas na vida brasileira, de moderno e primitividade, viessem explosivamente à tona. Se a cultura dominante no Brasil se vangloriava de uma europeização forçada e postiça, ainda que remoesse em auto-exames periódicos o teor de espúrio que lhe era inerente, o populismo elitista de Tarsila toma as disparidades locais como fato natural e autêntico, um exotismo constitutivo e interno, a partir do qual o acesso à criação moderna estava logo ali. A estética do *assemblage* pictural, muito embora emprestada do "retorno à ordem" e de Léger, legítima com a maliciosa chancela parisiense as dissonâncias brasileiras; nessa conjunção o modernismo não parece factício e o localismo, por sua vez, se desprovincializa, tomando ares cosmopolitas (pregando uma peça, imaginem só, naqueles desprendidos espíritos paulistanos que achavam que avançados eram o Futurismo e o progresso de São Paulo). Resta sublinhar o que existia de simpático e luminoso na mescla de realismo e poesia — vitória daqueles que estavam na ponta mais parisiense da sociedade brasileira, para os quais o atraso não era estorvo, visto que gozavam numa boa a vida e as dissonâncias locais eram também matéria de deleite. Um primitivismo de superfície, quase natural, baseado na imediatez dos fatos locais, nada nostálgico e purista, dedicado à compreensão do intrincamento das relações entre o Outro e o Mesmo, só que no caso aquele faz parte do mundo pós-colonial e da casa patriarcal, e este é parisiense e última moda. Um modernismo complexo, em suma. A *negra* atendia como vimos a dois requisitos: (a) dialogava com as tendências atuais da vanguarda europeia e definia um ponto de vista brasileiro a partir desse diálogo; (b) aventava uma inversão positivadora ou um desrecalque localista, pelo qual as dissonâncias nacionais e as tradições populares passavam a ter chance ou visibilidade, integradas à modernidade que não só as promovia como as reconhecia artisticamente. Tarsila transfigurava desse modo o mundinho brasileiro à custa de uma aproximação sentimental à matéria fornecida por ele, não escondendo que as figurinhas nacionais de ufanía e de pitoresco eram humorísticos artigos de exportação. Persuadido pelo quadro de sua noiva, Oswald se certificou de que o modernismo no Brasil teria mesmo de se nutrir do conflito entre forma nova e matéria tradicional, operando uma exposição (agora é ele quem acrescenta) despuddorada e caricatural do funcionamento desse desacordo.

Se borbulhante Oswald já andaria com o primitivismo da namorada, qual não teria sido o desconcerto com a carta-provocação do amigo e rival. Realmente

nhando-a em luminosidade, apurou a figuração ingênua e afetiva da confusão local, fortemente lírica, entre civilização e natureza que, a meu modo de ver, reaparecerá um século e meio mais tarde na pintura pau-brasil. A transfiguração festiva do diminuído da vida brasileira aproxima essas obras da pintura tarsiliana, a qual ainda compartilha a peculiar organicidade (colonial?) desse mundo de brincadeira povoado de figurinhas.

(35) Tão mais purista, tão mais universalista seria a pintura moderna no programa de Ozenfant-Jeanneret, devendo para tanto adotar a descaracterização de assunto e de traços locais: "A pintura e a escultura, até então mais ou menos imitativas e por conseguinte sugestivas, sempre se apoiaram demais na multiplicidade de associações de idéias provocadas pelo assunto das obras, as quais são menos fixas que as sensações diretas provocadas pelas cores e pelas formas; o assunto de um quadro tem algo de forçosamente individual e nacional a ponto de embarçar e criar exotismo do tipo, o qual, para ter seu encanto, diminui certamente o nível da obra provocando associações localistas e circunstanciais etc." (Ozenfant & Jeanneret. *La peinture moderne*. Paris: Les éditions G. Crès & Cie., s.d. (1925?) J, p. 164).

(36) Anita Malfatti por volta de 1916-17 sob pressão da campanha nacionalista de Lobato (antes do ataque de "Paranóia ou mistificação?") já pintara quadros de assunto nacionalista como *Tropical* que certamente Tarsila conhecia (Batis-ta, Marta Rossetti. *Anita Malfatti no tempo e no espaço*. São Paulo: IBM, 1985, pp. 61-4). Até onde pude notar, neles o expressionismo da artista se "acanhava" diante da matéria brasileira, incapaz de formular os conflitos locais do ponto de vista modernista, inclusive moderando a dissonância da cor para ressaltar a suavidade do conjunto, dando lugar assim a uma figuração enfática, às vezes quase anedótica, emprestada do academismo dominante. A temática nacionalista amortecia a composição mais vigorosa de seus óleos executados na América do Norte, deixando à mostra certa irresolução no tratamento livre e moderno dos elementos do quadro, em especial, os da realidade local. Noutras palavras: essas obras tímidas atestam que o nacionalismo convencional recalca o modernismo da fatura e impedia a sinergia entre modernismo e atraso.

passava da conta, a essa altura, receber lição de primitivismo de um provinciano dos mais metidos que, além de nunca ter ousado botar o pé em Paris, tinha o topete de vir cutucá-lo em pleno coração da capital de todos os primitivismos. Mandando de volta a Paris um primitivismo que se confundia com o nacionalismo então vigente, Mário conseguia levar as hostes parisienses do Futurismo paulista ao pânico. E agora, se Mário se arvorasse a chefe-de-fila de um primitivismo tosco do tipo? Após todo o custo da desprovincianização vivida pelo casal, na temporada de 1923, era muito para a cabeça dos dois receber da liderança paulistana do movimento manifestação tão ambígua de desconfiança anticosmopolita e ojeriza contra o vanguardismo. Na sua bazófia, Mário convertia primitivismo em revanche provinciana, desacreditando como vimos a validade da modernidade artística para aquelas plagas — e aí? Inquietante também era o teor de enigma da mata virgem — e então se Oswald tivesse de aderir, agora como epígono graduado em Paris? Claro que cabia a Oswald a réplica certa antes que o outro se coroa-se de mata virgem. A resposta deveria estar (suponho) na ponta da língua: a questão obviamente não estava na volta para dentro de si ou na parisiânização substancial (opções que ficam sugeridas no puxão-de-orelha de Mário), mas, ao contrário, em admitir a imitação vanguardista e a parisiânização epidérmica como momentos de verdade de uma relação brasileira com a contemporaneidade, não só expondo as dualidades constitutivas da vida brasileira como sublinhando o papel avançado de sua elite mais atirada, a qual seria capaz de enxergá-las com destemor³⁹. Ou talvez fosse o caso retrucar à maneira borgiana muito posterior⁴⁰: a má assimilação do modernismo internacional tem interesse e muito, pois testemunha a sofreguidão das elites, ansiosas de se apropriarem das novidades européias, qualquer uma que lhes caísse nas mãos, com o propósito de recalcar seu próprio provincianismo e cancelar, se possível, sua inscrição local (uma fixação brasileira, como o próprio Mário sabia). Respondendo ainda, Oswald completaria: o fato de a assimilação da influência estrangeira ser ajuizada e consistente não modificaria a natureza do atraso cultural das elites brasileiras e o caráter universal da modernidade, cuja atração devastadora não ficaria por isso desviada; o que é preciso é discernir nos mecanismos da imitação e da cópia os interesses em pauta, os investimentos e as projeções imaginárias, tratando-os tão-somente como matéria literária, com humor e generosidade. Má assimilação e facilidade no consumo indiscriminado da cultura estrangeira são traços de uma cultura tenuemente nacional que vivia pelo menos há um século de gêneros, estilos e obras trazidos dos centros culturais do planeta pela cotação que gozam no mercado e na moda. Dada a situação privilegiada de seu posto parisiense de observação, nosso homem no umbigo do mundo aprendeu a discernir na fascinação pelo moderno o elemento de provincianismo e atraso, ao mesmo tempo a considerar desmistificadamente a inevitabilidade da incorporação do moderno, imprescindível para aumentar o conhecimento efetivo sobre o país e seu povo. Idem se instruiu no quanto era parisiense o anseio de autenticidade, de buscar a força do primitivo e do exótico, o qual adquiria uma funcionalidade inteiramente outra na realidade brasileira, correspondendo ao amor-próprio nacionalista. Temos de lembrar que Oswald, atrás de si, tinha cem anos de nacionalismo literário, tão mais nacionalista quanto subalterno às correntes européias que, enxertadas na literatura brasileira, encarnavam anseios de autonomia e nativismo. Prevalencia no Brasil daqueles anos o regime artificial em que a hegemonia cultural européia se explicava pela falta de tradição local e a falta de tradição, para ser vencida, solicitava a hegemonia européia, não consentindo que a experiência brasileira se constituísse em problema intelectual e estético⁴¹. Se forma literária e sociabilidade corriam desencontradas e a aparente incompatibilidade estrutural entre elas abortava o estabelecimento das conexões entre uma e outra, nada impedia que o escritor modernista tirasse partido desse desentendimento — o que, nas devidas proporções, tem correlação com a devassa do gosto e hábitos burgueses promovida pela vanguarda histórica nesse momento. Em lugar de

(37) Andrade, M. "Oswaldo de Andrade". In: *Brasil: 1º tempo modernista*, op. cit., p. 224.

(38) A vulgarização da Arte Negra, de vento em popa nesses anos, irritava sobremaneira qualquer vanguardista interessado na experimentação de 1909-1914. Veja-se sob esse aspecto o artigo de Vicente Huidobro, "El Arte Negro", publicado originalmente em *Vientos contrarios* (1926) e transcrito em *El oxígeno invisible. Antología arbitraria de Diego Maquieira* (Santiago: Fundación Vicente Huidobro, 1991, pp. 31-2).

(39) Não tardará para que, mandando às favas a afetação matavirgista, Mário se renda à evidência de que a vanguarda, mais do que contribuir para a atualização cultural do país, poderia aprofundar a própria consciência nacional, tanto que, no artigo sobre Blaise, em março de 1924, diz: "Ele [Blaise] me libertou da incompreensão do passado, pelo qual eu não vivia na terra do meu país e do meu tempo. Eu existia sem viver". ("Blaise Cendrars". *Revista do Brasil* (São Paulo, nº 99, março de 1924), transcrita em Eulálio, A. *A aventura brasileira...*, op. cit., p. 159.)

(40) Passada a onda modernista, Jorge Luis Borges enfrentará o mesmo ponto sem refúgio porém à apologia do universalismo do arquétipo literário. Questionando a tacañez nacionalista argentina em conferência famosa, "El escritor argentino y la tradición", de 1951, ele afirma com seu gosto pelo paradoxo o quanto o cosmopolitismo pode ser expressivo de uma experiência localista, assim como as manifestações localistas podem reproduzir configurações atemporais do mito, do sonho e do desejo. Nessa fase de sua obra, a comédia literária borgiana reduz a criação a uma sucessão de artifícios que não foram condicionados por uma tradição nacional específica, nem sofreram qualquer determinação histórico-social (*Obras completas. 1923-1972*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1974, pp. 267-74). Ainda que sua exposição do mecanismo que produz o quiproquó local/universal das literaturas dos países novos se assemelhe aos dispositivos oswaldianos, parece-me que o escritor argentino pretende é demonstrar a arbitrariedade da criação literária, defendendo nessa altura um universalismo intertextual de alta comicidade metafísica. A criação literária por definição suspenderia a origem, uma vez que, segundo Borges, é próprio da química do criado prescindir de sua fonte. Ao invés, o processo da atrapação oswaldiana não

denunciá-lo, como outra vez aqui o fez o rompante mariandradino, nosso Autor transformou esse disparate em motor de seu "processo da atrapalhão", preferindo antes atentar na comédia implícita nas soluções do problema, as quais, quase sempre, recaíam em amalucadas políticas de salvação nacional. Oswald poderia ainda indagar: de que adianta trocar o internacionalismo pelo matavirgismo e tudo continuar tão provinciano e paulista quanto antes? A pureza nacional contra a decadência européia, a mata virgem contra "críticos decrépitos" e "estesias decadentes" — nada disso resolvia coisa alguma. Desconfiado da mata virgem por suas implicações de nacionalismo, mas igualmente sugestionado por elas, Oswald atinou na graça e na força de um nacionalismo que não se levasse a sério e só vigesse como piada, funcionando com um dispositivo derrisório de auto-implicação, quase um estímulo à própria refutação — enfim, uma intervenção que levasse ao curto-circuito as certezas da rede cultural do país. A vasta matéria do atraso brasileiro, subcultura burguesa e bacharelesca aí incluída, bem que poderia fornecer elementos para uma escrita vivamente modernista, apta a, como diria um admirador futuro, "fotografar a estupidez" da matéria nacional⁴². Mário não se afoitara ainda numa investida crítica do tipo, especulemos, porque não abria mão de uma razão construtiva, responsabilmente empenhado no desenlace da questão social e cultural do país, na generalização de seus melhoramentos — dada tal expectativa moral, qualquer relação distanciada tornava-se-lhe difícil. Milonário e inconsequente, Oswald apalpou nesses impasses sua matéria brasileira, a qual permitiria uma figuração objetiva e imparcial, muito moderna e nacional, ao passo que Mário por enquanto ainda permanecia na defensiva (exceto, em meio às suscetibilidades de praxe, na carta-conselho). Acredito que não se deve subestimar a repercussão da carta sobre nosso Autor, com sua sobrecarga de hesitações, incerteza e afetação, tudo dissimulado na aparência conselheiral e anticosmopolita. Todavia se a música dos velhos impasses era enjoada, Oswald igualmente sabia que esses dilemas constituíam objetivamente a vida cultural do Brasil, afetando existencialmente sua maneira de ser, mesmo que ele não vivesse dividido, como Mário, entre passado e futuro, tradição e moderno, responsabilidade e gratuidade, nacional e cosmopolita. As estridências da tela de Tarsila estavam elegantemente contidas, reprimidas no hieratismo mítico-onírico da negra monumental; a carta de Mário falava por seu turno uma língua coloquial, brincalhona, quase pueril, fazendo que o sentimentalismo descambasse para a troça, o patriotismo para a gozação, envernizada por um toque de brincadeira de que carecia aliás a impressionante austeridade do quadro. Colocando a coisa em termos plausíveis e não menos romanescos: não depararia Oswald na piada-provocação da mata virgem com uma espécie de garatuja de *Pau-Brasil*?⁴³ Mesmo que nos falte a opinião do personagem-chave de nossa estória, estou convencido de que a carta foi determinante para a inversão positivadora do Manifesto (ainda por cima, o autor dela era uma das maiores admirações literárias de Oswald!). A liga de novo-riquismo, exotismo, caipirismo, infantilismo, construção, cubismo, possuía inegável pertinência brasileira, não se restringia pois à esfera pessoal, psicológica ou não, de uma artista da periferia no umbigo do mundo. Se a carta matavirgista ilustra as hesitações e as suscetibilidades que varavam a personalidade do amigo, com as quais Oswald estava familiarizado de longa data, por que não extrair delas uma espécie de dilaceramento objetivo para dramatizar satiricamente vezos culturais e cacoetes pessoais, todos bem brasileiros, por meio de um estilo modernista de humorismo poético? O Manifesto da Poesia Pau-Brasil retratará a cena em que nosso bacharel e sua futura senhora eram personagens de carne e osso, destacando em maiúscula a graça e o grotesco dessa cena igualmente partilhada pelo amigo paulistano. Não é *Pau-Brasil* uma espécie de casamento caipira em Paris do matavirgismo com o Cubismo? Oswald, como sabemos, nunca foi homem de argumentações concatenadas e professorais, a estas sempre preferiu as fórmulas felizes e as sínteses fulgurantes (o oposto do amigo que, perseguido pelo fantasma (europeu?) da

dessubstancializa a concretude das relações sociais e culturais, preferindo antes achar graça delas no contexto periférico de uma dialética atrapalhada do particular e do universal.

(41) Repassando as posições nacionalistas e suas ilusões, Roberto Schwarz escreveu a grande síntese que é "Nacional por subtração", ensaio do qual tomei inúmeras formulações para a argumentação desenvolvida nestas páginas (*Que horas são?*, pp. 29-48). Um balanço exaustivo da crítica literária em suas relações com as ciências sociais e a historiografia uspianas, centrado no diálogo entre Antonio Candido e Schwarz, encontra-se em Arantes, Paulo Eduardo. *Sentimento da dialética na experiência intelectual brasileira* (São Paulo: Paz e Terra, 1992); outro trabalho desse Autor, sobre a noção de "formação" em Antonio Candido, interessa igualmente ao caso modernista ("Providências de um crítico literário na periferia do capitalismo". In: D' Incao, Maria Angela e Scarabôto, Eloísa Faria. *Dentro do texto, dentro da vida. Ensaios sobre Antonio Candido*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, pp. 229-61). E preciso lembrar que a noção de "formação" desideologiza a noção mariandradina de "tradicionalização", especificando de modo materialista e com objetividade sociológica os mecanismos institucionais de uma experiência cultural valorizada primeiramente por Mário como uma sensibilidade coletiva e nacional; a passagem desta para aquela noção corresponde também à diferença das expectativas políticas e sociais do horizonte histórico do pós-II Guerra marcada por uma consciência social mais aguda.

(42) Andrade, M. "Oswaldo de Andrade", loc. cit., pp. 222-3.

(43) Aracy Amaral que publicou a carta matavirgista foi quem levantou pela primeira vez a hipótese de uma antecipação de *Pau-Brasil* (op. cit., Vol. I, p. 110). O relato honesto das relações cruzadas e iluminações telepáticas entre os dois escritores é feito pelo próprio Mário em sua correspondência em mais de um lugar. Cf. a carta de 19.5.1928 a Alceu Amoroso Lima (In: Andrade, M. *71 cartas de Mário de Andrade*. Coligidas e anotadas por Lygia Fernandes. Rio de Janeiro: Livraria São José, s.d., pp. 29-30).

coerência, sobrevivia em estado de dilaceração crônica). *Pau-Brasil* é uma réplica à carta de Mário de Andrade tanto quanto glosa à figuração primitivista da preta tarsiliana. *Pau-Brasil* engloba a vocação localista de *A negra* e a ansiedade nacionalista da mata virgem numa formulação abrangente e complexa, mais ciente das dualidades com que joga, embaralhadas agora com rigor. De *A negra* transpôs a figuração desencontrada para o horizonte mais corriqueiro e menos mítico da vida brasileira; da mata virgem satisfaz as veleidades nacionais no contexto comercial das relações de importação e exportação. Portanto, o "processo da atrapalhação" deslocou o dilema tradicional entre cosmopolitismo e nacionalismo, projetando tanto um como outro, e exageradamente, na ambiência do modernismo internacional, onde pureza e autenticidade se revertiam em mistura e factício. Mário deu a deixa: por que não enfeixar tudo isso no programa de uma vanguarda exageradamente brasileira, correndo em sua própria raia? um pseudo-ismo de nome engraçado e cheio de *non-sens*? Retrucando à mítica e

impérvia imagem da floresta originária em termos de devastação e exploração, Oswald substituiu sua pristina e basta cobertura pela figura de um pau que sangra, que foi o primeiro artigo de exportação, tirado a machado da mata atlântica. Creio que nessa correspondência a três fica evidente o denominador comum, não espanta pois que a vocação brasileiroista do Modernismo logo lhes batesse à porta. Falando diretamente aos conflitos locais e à nossa dualidade constitutiva, a vanguarda encontrava uma função na realidade destrambelhada da vida brasileira. Restava apenas lhe definir um programa.

Recebido para publicação em
março de 1996.

Vinicius Dantas é ensaísta,
poeta e tradutor. Já publicou
nesta revista "A nova poesia
brasileira e a poesia" (Nº 16).

Novos Estudos

CEBRAP

N.º 45, julho 1996

pp. 100-116
