



“Mas que temos nós com isso”? Roteiros antropofágicos na coluna “Feira das quintas”

“But what does that have to do with us”? Anthropophagic routes in the column “Thursdays street market”

Dr. Thiago Gil

Como citar:

VIRAVA, T. G. “Mas que temos nós com isso”? Roteiros antropofágicos na coluna “Feira das quintas”. *MODOS*. Revista de História da Arte. Campinas, v. 4, n.2, p.196-206, mai. 2020. Disponível em: <<https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/mod/article/view/4556>>. DOI: <https://doi.org/10.24978/mod.v4i2.4556>.

Imagem [editores]: Detalhe de fotografia da construção da Estação Júlio Prestes, 1927. Projeto de Cristiano Neves. Fonte: <<https://www.arquivo.arq.br/estacao-julio-prestes>>.

“Mas que temos nós com isso”? Roteiros antropofágicos na coluna “Feira das quintas”

“But what does that have to do with us”? Anthropophagic routes in the column “Thursdays street market”

Dr. Thiago Gil**

Resumo

Entre 1926 e 1927, anos que antecederam a publicação do *Manifesto Antropófago*, Oswald de Andrade manteve uma coluna semanal no *Jornal do Commercio*, edição São Paulo, publicada sempre às quintas-feiras com o título “Feira das quintas”. Os textos geralmente abordavam fatos ou temas do momento, muitas vezes incluindo, em uma mesma coluna, discussões sobre tópicos diversos, como se a leitura fosse análoga a uma caminhada por diferentes barracas em uma feira. Os tópicos incluíam desde a programação cultural da capital paulista, passando por comentários a respeito de obras públicas, pelo falecimento de astros de Hollywood, por polêmicas acirradas contra os líderes do Movimento Verde-Amarelo (Menotti del Picchia, Plínio Salgado e Cassiano Ricardo), entre outros. Quanto ao gênero, os textos são híbridos entre crônicas e contos, alguns contendo diálogos ficcionais em meio a discussões sobre fatos da semana, outros inteiramente dedicados à narrativa ficcional. Tratava-se de um espaço de experimentação, que o escritor utilizou para elaborar ideias e operações intelectuais que, mais tarde, o *Manifesto Antropófago* retomaria. Este artigo discute alguns fragmentos de três colunas “Feira das quintas”, cruzando-os com trechos do manifesto, com interesse específico no modo como Oswald de Andrade critica o gosto estético de seus contemporâneos e põe em relação o passado artístico e arquitetônico colonial do Brasil com alguns grandes monumentos da civilização ocidental. A hipótese lançada aqui é que o modo como o escritor trabalha essas duas questões já aponta para a urgência, fundamental para o projeto antropofágico, em reposicionar a imaginação histórica e artística brasileira contra modelos de pensamento eurocêtricos.

Palavras-chave

Antropofagia. Oswald de Andrade. Modernismo no Brasil. Crítica de arte. História da Arte.

Abstract

Between 1926 and 1927, years that precede the launching of the *Manifesto Antropófago* [*Cannibalist Manifest*], Oswald de Andrade kept a weekly column in the *Jornal do Commercio*, São Paulo edition, published every Thursday with the title “Feira das Quintas” [“Thursdays street market”]. The articles mostly covered facts or themes from that period, frequently including, in the same column, debates on various topics, as if the reading was analogous to a walk among different stands in a street market. The topics included the cultural program of the São Paulo State capital, comments about public works, the passing of Hollywood stars, heated controversies against the leaders of the Movimento Verde-Amarelo [Green and Yellow Movement] (Menotti del Picchia, Plínio Salgado e Cassiano Ricardo), among others. As for the genre, the texts are a hybrid of chronicles and short stories, some containing fictional dialogues amid debates about facts of the week, others entirely dedicated to fictional narrative. The column was a place for experimentation, which the writer used to elaborate ideas and intellectual operations that, later, would be recaptured in the *Manifesto Antropófago*. This article discusses some fragments of three columns of “Thursdays street market”, interlacing them with excerpts from the manifest, calling attention to the way Oswald de Andrade criticizes the aesthetic taste of his contemporaries and puts Brazil’s colonial artistic and architectonic past in relation to some of the great monuments of the Western civilization. The hypothesis supported here is that the way the writer deals with both of these issues points to an urgency, essential to the anthropophagic project, of repositioning Brazilian historical and artistic imagination against Eurocentric models.

Keywords

Anthropophagy. Oswald de Andrade. Modernism in Brazil. Art criticism. Art History.

Uma descoberta sensacional, ou não

Na primavera de 1926, uma escavação conduzida pelo arqueólogo italiano Giacomo Guidi nas ruínas do Templo de Zeus em Cirene, na Líbia, identificou, entre numerosos achados, uma réplica, datada do século II d.C., da cabeça da estátua de Zeus em Olímpia, de Fídias¹. A notícia dessa descoberta arqueológica motivou José Flexa Pinto Ribeiro, professor de História da Arte na Escola Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro, a escrever uma série de artigos, publicados no jornal *Correio Paulistano* com o título “Uma descoberta sensacional”, nos quais apresenta aos leitores o contexto histórico e político em que Fídias atuou, além de uma longa explanação a respeito do desenvolvimento da escultura na Grécia Antiga, suas diferenças e suposta superioridade em relação à estatuária do Oriente, acompanhada de descrições minuciosas da posição ocupada por Fídias no âmbito da cultura ateniense do século V a.C., o chamado “século de Péricles”². Eis um exemplo do modo com o professor exalta seu objeto de estudo no primeiro artigo:

Todo o Oriente se povoou de figuras monstruosas, embora harmônicas na sua fusão zoológica. Só a Grécia, vinda da Xoana informe, atingiu a imagem perfeita dos deuses; através da forma humana teve a revelação da beleza divina. (...) Há vinte e cinco séculos que a humanidade vive nas suas aspirações ideais, na sua representação abstrata da beleza, dessas criações míticas. Dir-se-ia que o espírito grego atingiu ao máximo da inteligência descobrindo, assim, uma espécie de “lei da permanência intelectual”. Toda a força secular da cultura é impotente para, no domínio das ideias reais, ultrapassar esse nível que Atenas, saindo armada e completa da cabeça divina de Zeus, parecia querer simbolizar (Ribeiro, 3 set. 1926).

No dia da publicação da última parte do texto de Flexa Ribeiro, Oswald de Andrade usou o espaço de sua coluna semanal “Feira das quintas” no *Jornal do Commercio*, mantida entre setembro de 1926 e maio de 1927, para criticar a importância exagerada conferida pelo professor ao feito arqueológico da equipe de Guidi. Chamando-o ironicamente de “Sra. Flexa Ribeiro”, ele comenta os artigos nos seguintes termos:

A Sra. Flexa Ribeiro quer emprestar uma importância excessiva à descoberta de mais um Zeus grego na África. Mas que temos nós com isso, oh teimoso professor de beleza oficial! Assoberbados (o termo é justíssimo) por questões próximas como o imposto sobre a renda, a fixação Cambial, etc., etc., não há nada mais cacete do que a gente se distrair com a genealogia complicada e inútil do apogeu grego e reter a atenção com descrições tiradas a compêndios da suposta grandeza de uma era que não nos diz nada (Andrade, 16 set. 1926).

Nesse comentário indignado, que se refere polemicamente à Antiguidade Clássica como uma “era que não nos diz nada”, é possível encontrar alguns elementos que permitem argumentar que a coluna “Feira das quintas” foi um campo de experimentação de um pensamento contra a mentalidade colonial brasileira, que o escritor exercitou com maior virulência em seu texto mais conhecido, o *Manifesto Antropófago*. Um índice sutil dessa conexão intertextual é a locução utilizada por duas vezes no manifesto na forma interrogativa e que já aparecera no trecho citado acima – “mas que temos nós com isso?”. Na primeira vez em que aparece no manifesto, ela reforça a defesa do mistério em detrimento do determinismo, a recusa das explicações causais de fenômenos e fatos, especialmente os históricos: “Só não há determinismo onde há mistério. Mas que temos nós com isso? / Contra as histórias do homem, que começam no Cabo Finisterra. O mundo não datado. Não rubricado. Sem Napoleão. Sem César” (Andrade, 2011b: 71). Na segunda ocorrência, a pergunta se dirige à teologia judaico-cristã, monoteísta, fundada na dicotomia entre o Bem e o Mal e no respeito às leis escritas: “O objetivo criado reage com os Anjos da Queda. Depois Moisés divaga. Que temos nós com isso?” (Andrade, 2011b: 72).

O uso daquela locução nesses trechos do manifesto indica de forma irônica e bem-humorada³ o quanto formas de pensamento que operam por relações de causa-efeito, de oposição e de obediência, transplantadas às terras de Pindorama pelas caravelas portuguesas, eram estranhas à cosmologia Tupi, invocada em diversos momentos do texto como seu contraponto e antídoto poético, político e filosófico. “Que temos nós com isso” marca uma posição de estranhamento, não-reconhecimento e não-identificação, de modo semelhante ao que, dois anos antes, o escritor utilizara ao se referir à idade de ouro ateniense. Isso posto, voltemos à questão que nos interessa aqui.

Lida em relação com ideias apresentadas por Oswald de Andrade alguns anos antes, a afirmação de que o apogeu grego nada diz aos brasileiros do século XX mostra uma inflexão no modo como o escritor se relacionava com a arte clássica. Nos relatos sobre o período em que viveu em Paris, em 1923, encontra-se outra atitude, mediada pelo classicismo moderno encampado por diversos intelectuais e artistas europeus depois da Primeira Guerra Mundial⁴. Um episódio relatado em “Ambientes intelectuais de Paris II” (Andrade, 12 abr. 1924), artigo no qual narra sua peregrinação a ateliês de artistas, apartamentos de escritores e cabarés parisienses no ano anterior, é particularmente relevante a esse respeito. Ele fora visitar o famoso ateliê do escultor romeno Constantin Brancusi na Impasse Ronsin e, durante a conversa, pôde ouvi-lo discorrer sobre a unidade de pensamento coletivo, anônima e sincera, que construiu o apogeu da arte grega. Brancusi, inclusive, teria demonstrado suas ideias valendo-se de um modelo de relevo do Parthenon. Essa experiência, suficientemente marcante para ter sido lembrada no artigo, foi apenas uma entre diversas situações em que Oswald verificou *in loco* a penetração do classicismo moderno em Paris, que ele conhecia até então apenas através de revistas como *L'Esprit Nouveau* e *Le Mouton Blanc*⁵. E certamente foi a partir desse contato que amadureceu em seu pensamento a noção, depois enunciada no *Manifesto da Poesia Pau Brasil*, de que a poesia Pau Brasil era a contribuição brasileira àquele movimento geral de reconstrução da sociedade moderna nos anos 1920⁶.

Cabe lembrar, entretanto, que em “Ambientes intelectuais de Paris II”, Oswald também recorda que, na conversa com Brancusi, o escultor mencionou não acreditar que uma força criadora coletiva e anônima, como a que teria produzido a arte grega clássica, pudesse existir na época moderna, cabendo aos artistas do século XX a tarefa de criar novos mundos de objetos e formas. Essa percepção sobre a diferença fundamental entre o artista antigo e o artista moderno pode ajudar a compreender o que tanto incomodava Oswald de Andrade nos textos de Flexa Ribeiro. O tratamento da história da arte clássica à base de definições e genealogias “de compêndio”, ancorado em compilações de nomes, fatos e cronologias, revelava no fundo uma falsa erudição, incapaz de produzir uma imagem histórica daquela civilização que fosse útil à época moderna. A imagem histórica de um ciclo de criação coletiva e anônima, que lhe foi apresentada por Brancusi, era mais interessante pois era construída do ponto de vista da Modernidade, que já não reconhecia mais qualquer possibilidade de uma força criadora coletiva como aquela e, precisamente por isso, se libertava para a imaginação de novas formas e de novos mundos. Subjaz à crítica de Oswald de Andrade um entendimento da história ancorado no presente, na medida em que é este que determina a imagem, sempre relativa, que se constrói das épocas e fatos do passado. Tal entendimento, como será visto, é também marcado por um enraizamento geográfico, que participa igualmente da constituição relativa da imagem histórica de épocas e fatos da humanidade para Oswald de Andrade.

O projeto antropofágico dos anos de 1928-1929, desdobramento e radicalização do *Manifesto da Poesia Pau Brasil*, foi a principal tentativa encampada por seu autor – assim como pelos demais colaboradores da *Revista de Antropofagia* – de imaginar outras leituras históricas não apenas sobre o Brasil, mas sobre o mundo moderno, construídas a partir de uma perspectiva não-eurocêntrica. Situada entre esses

dois momentos, a coluna “Feira das Quintas” apresenta alguns lampejos desse ambicioso projeto de descolonização da imaginação histórica, interessantes de se explorar, não apenas por revelarem o movimento do pensamento de Oswald de Andrade que se consolida no *Manifesto Antropófago*, mas porque também exibem seu modo peculiar de encarar a história da arte.

Voltando à coluna de 16 de setembro de 1926, o escritor conclui sua crítica a Flexa Ribeiro por meio de um diálogo bem-humorado:

- A propósito disso, aí vai um diálogo que não é de Luciano de Samosata.
- Atenas deve ter sido como Batatais. O que fez da Grécia um mundo sublimado, foi a fixação escrita. O Egito teve menos cronistas, menos escritores. Atenas andava cheia de Pedros Taques.
 - A Acrópole vale um templo negro do Benin. E não é mais bela que uma dessas nossas igrejas “vestidas de virgem” que fizeram do Aleijadinho um dos maiores arquitetos do século dezoito.
 - O que deu à Grécia essa importância foi o romantismo... dos clássicos.
 - E o classicismo... dos românticos.
 - Vamos ao cinema?
 - Vamos (Andrade, 16 set. 1926)

O diálogo suspende qualquer visão idealizada da Atenas do século V a.C. e relativiza a centralidade da Grécia na história do mundo antigo, situando-a no mesmo plano das civilizações africanas do Egito e do Benin. Além disso, invoca o par dialético classicismo-romantismo, próprio à narrativa canônica da história da arte europeia, para sugerir que a centralidade da antiguidade grega nessa narrativa tinha sua própria historicidade, originada no modo como aquele período e aquela sociedade foram imaginados por poetas, artistas, filósofos e estudiosos europeus dos séculos XV a XIX.

Além disso, se a “genealogia complicada e inútil” de Flexa Ribeiro aparecia a Oswald de Andrade como um equívoco anacrônico, na medida em que estava em descompasso com as preocupações modernas de sua época, o diálogo apresenta uma solução alternativa. Comparando a Acrópole, que ele conheceu durante o cruzeiro que realizou pelo Mediterrâneo no início de 1926⁷, com a arquitetura religiosa de Aleijadinho, duas realidades separadas por mais de dois mil anos e por um oceano de distância histórica são postas em relação para afirmar sua equivalência enquanto parâmetros de beleza. Ao operar esse deslocamento de perspectiva, Oswald deixa implícito o quanto um historiador da arte no Brasil dedicar tempo e espaço nos jornais – e demandar o tempo de seus leitores – para louvar a Atenas de Péricles como civilização superior era um pedantismo inútil, pois necessariamente diminuía a importância de tudo o que divergisse daquele paradigma, fosse produto de uma civilização africana, persa ou brasileira. Era mais vantajoso e certo, do ponto de vista do modernismo no Brasil, considerar a civilização helênica sem hierarquizar-la como superior, reivindicando sua equivalência tanto com a arquitetura de civilizações africanas, quanto com um momento considerado grandioso da arquitetura brasileira colonial. Aproximar as obras de Aleijadinho às de Fídias, Calícrates e Ictinos sem hierarquias; essa, sim, era uma operação – anacrônica também – útil ao projeto modernista. O diálogo ficcional da coluna contém, desse modo, em poucas linhas, boa parte da reivindicação do projeto modernista oswaldiano naquele momento: reposicionar-se intelectualmente diante da história da civilização ocidental tendo a cultura brasileira e a modernidade como parâmetros maiores.

Giotto, Michelangelo e Aleijadinho

O trecho da coluna “Feira das Quintas” de 16 de setembro de 1926 comentado acima não foi a primeira vez em que Oswald de Andrade comparou a arte e a arquitetura colonial brasileiras aos grandes modelos de realização artística da civilização ocidental. Ele já havia feito isso em uma entrevista

concedida em 1924, ao jornal *Diário de Minas*, durante a famosa excursão da caravana modernista às cidades históricas mineiras. Naquela ocasião, preocupado com a degradação do patrimônio colonial mineiro, Oswald defendeu sua preservação justificando que tanto a arquitetura quanto as imagens religiosas pertenciam ao que ele chama de “civilização do ouro”, em nada inferior a qualquer outra correspondente na Europa, tendo sido apenas construída com materiais menos nobres: “(...) o Aleijadinho não fica atrás dos monumentalistas do Vaticano. Apenas não tendo os mesmos recursos, não podia produzir a mesma obra” (Andrade, 2009: 29).

Vê-se, portanto, que quando comparou a arquitetura de Aleijadinho à Acrópole ateniense dois anos depois dessa entrevista, Oswald de Andrade repetia, consciente e propositadamente, uma estratégia discursiva que tinha como objetivo valorizar o patrimônio artístico criado no Brasil e inverter a lógica das comparações colonizadoras, segundo a qual sempre saímos perdendo. Bárbaras e nossas, as igrejas barrocas eram tão belas quanto a Acrópole; de nosso ponto de vista modernista não-europeu, era isso o que importava.

Em outubro de 1926, Oswald de Andrade voltou a colocar em relação a arte colonial brasileira e a arte europeia, na coluna “Feira das Quintas” do dia 7 daquele mês. Com o título “Homenagem a São Francisco”, o texto foi possivelmente motivado pela celebração dos 700 anos da morte de São Francisco de Assis naquele ano. O escritor se preocupou em lembrar os leitores da existência da Igreja de São Francisco de Assis, uma das principais realizações de Aleijadinho em Ouro Preto. O modo como ele faz isso chama atenção, pois suas considerações sobre o século XVIII mineiro sucedem à apresentação de um conjunto de ideias sobre o que ele chama de “arte passadista”, que lhe ocorreram quando visitou a região da Úmbria, na Itália, onde fica a cidade de Assis:

A Úmbria guarda, para mim, as riquezas mais vivas da arte passadista. É a Minas Gerais da Itália. Nas igrejas de Assis, da Porciúncula à Santa Clara, do Cristo que falou ao poverello, até os instantâneos clássicos e iluminados de Simone Martini – tudo que vai de Cimabue e Giotto até os altos degraus donde Rafael se suicidou na cretinice plástica das madonas universais, representa o mais próximo e realizado esforço do homem comovido para a fixação da sua intimidade com o sobrenatural.

Milagre de São Francisco, centro da síntese da Itália verdadeira, cortada de cortiços republicanos e vistosos, ambiciosos e guerreiros, a Úmbria abre nas suas paisagens largas, uma geografia e uma história que ainda não se gastaram na cópia dos museus nem na vulgaridade das reproduções.

E a gente assiste a esta extraordinária concordata do mundo faquirizado pelas proporções anatômicas em arte, bater os joelhos ante a grave aparição da feiura santificada pelos primitivos de Assis (Andrade, 7 out. 1926).

Note-se como Oswald de Andrade afirma ser a Úmbria a “Minas Gerais da Itália”, solenemente ignorando que Minas Gerais sequer existia quando Simone Martini, Giotto e Cimabue trabalharam em Assis. O que importa para ele é que seu parâmetro é Minas Gerais, sendo a Úmbria, portanto, o segundo termo da comparação; é ela quem é medida a partir de Minas, e não o contrário. Percebe-se ainda uma identificação maior de Oswald de Andrade com a “feiura santificada” da pintura dos primitivos italianos, do que com a “cretinice plástica” das madonas de Rafael; opção, talvez, por uma pintura plasticamente mais próxima da obra de Aleijadinho do que de uma representação figurativa já submetida ao “ascetismo” das proporções anatômicas.

Em seu desejo de aproximação entre Minas Gerais e Úmbria, Oswald de Andrade chega mesmo a imaginar a existência de uma “época de arte franciscana” no Brasil:

No Brasil, tivemos uma época de arte franciscana.

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

Daí surgiram – outros milagres de Assis – as famosas igrejas de São Francisco levantadas numa candura pelos tocos de braço do Aleijadinho (Andrade, 7 out. 1926).

Por meio de uma ênfase em aspectos de sua biografia e na incompreensão posterior de sua obra, o escritor constrói uma imagem idealizada de Antônio Francisco Lisboa, atribuindo à sua existência e suas realizações um caráter lendário e mesmo “sobrenatural”:

Quem era esse pardo de Minas, morfético e pedreiro, doente e construtor, anônimo e idealista, que deixou a sua passagem pela terra marcada por cem obras-primas como todo o resto da América ainda não conseguiu realizar?

A sua história é lenda, mas a sua realidade persiste, vivificadora da bondade e propulsora da fé espalhando-se em procissões, missas, jubileus populares, cortejos, superstições e maravilhas.

Coelho Netto não o entendeu, João do Rio sorriu para as suas ingenuidades. Um padre de Congonhas pretendeu queimar as suas grandes cenas do Calvário, em madeira. Querem prova maior de que o Aleijadinho foi um homem sobrenatural? (Andrade, 7 out. 1926).

Concluindo o artigo, Oswald de Andrade menciona também a Bahia como “parte do patrimônio artístico que nos salva de um naufrágio no meio de folhinhas e bonecos instalados para sempre na mentalidade de nossas academias de conserva” (Andrade, 7 out. 1926). No entanto, lamenta que a construção de casas em estilos arquitetônicos europeus ou reformas urbanas que demoliam igrejas antigas estivessem destruindo “o aspecto colonial da glória do Recôncavo” (Andrade, 7 out. 1926). Salvavam-se, para o escritor, os azulejos do claustro da igreja e convento de São Francisco e a catedral da capital baiana, que ele lembra ter sido cantada por um “poeta futurista”, numa autocitação do poema “versos baianos”, de *Pau Brasil*:

Genuflexório dos primeiros potentados
Confessionário dos inquisidores
Catedral
És o fim do roteiro de Roberio Dias
Romance de Alencar
Encadernado em ouro
Por dentro
Mais grandiosa que São Pedro
Catedral do Novo Mundo (Andrade, 7 out. 1926).

Outra vez, portanto, Oswald compara com vantagem a arquitetura colonial brasileira com a arquitetura europeia, afirmando ser a catedral baiana mais grandiosa que a Basílica de São Pedro. Grandiosidade, aqui, é bom que se note, não diz respeito a escala, materiais ou ideais estéticos de representação da figura humana. A grandiosidade da catedral baiana para o poeta residia nas histórias e fábulas do Novo Mundo do qual ela fazia parte e dava existência material.

Sintomas de cativo mental

Mas, como sugere a preocupação do escritor com os estilos arquitetônicos importados que invadiam Salvador, a grandiosidade que ele via na arquitetura e na arte colonial não aparecia aos olhos da maioria dos arquitetos e representantes do poder público do país. Esse desprezo foi assunto da coluna “Feira das Quintas” de 10 de março de 1927, que focalizava, entre outros tópicos, no que o autor nomeia de

“desastre da Sorocabana”. Não se tratava, porém, de um acidente ferroviário, mas do desastre arquitetônico representado, na opinião de Oswald de Andrade, pela nova estação de trem de São Paulo, que começava a ser erguida na Alameda Cleveland, “em puro estilo Luiz XVI”⁸. Logo no início de seus comentários, o escritor aponta o que entende ser a “irracionalidade dos nossos construtores e dos nossos chamados homens de bom gosto”, em especial no campo do urbanismo e do “conforto”. Como exemplo, ele ironiza os “chalés pensos” construídos no Rio de Janeiro, “cujo violento declive é destinado a evitar o acúmulo de neve nos tetos”.

Na sequência, dirige sua crítica a São Paulo, dessa vez focalizando o mercado de arte local⁹:

E aqui em São Paulo, a melhor glória de certos argentários é pagar fortunas pelo rebotalho de arte que a Europa recusa guardar nos seus mais infames depósitos de inutilidades. Para isso, dois ou três exploradores cínicos, vestidos de estetas, abrem e mantêm aqui, com luxo de reclames, galerias de quadros e esculturas que fariam a vergonha de qualquer cidade civilizada. E os nossos bocós endinheirados pasmam ante as maravilhas assinadas por uma dúzia de borbabotas, ignorados nos meios cultos mas, cuja salvação é o mercado aberto pela cretinice milionária das três Américas.

Na Europa, cultiva-se em grossa e grosseira escala, esse ramo de lindezas em mármore e telas, para o uso e gozo da gentinha sem educação, que enriqueceu deste lado da terra e deseja a muque ter um ambiente, sem segurança de espécie nenhuma (Andrade, 10 mar. 1927).

A falta de segurança e critério dos “homens de bom gosto” paulistas se manifestava também na construção civil e na arquitetura religiosa, tendo na catedral da Sé, então em construção, seu exemplo maior. Oswald de Andrade avalia a catedral paulistana da seguinte maneira:

Um dos crimes mais ridículos, e que denuncia a que sublime grau de falsa cultura e de charlatanice atingiu entre nós a mentalidade arquiépiscopal, é se estar fazendo a catedral de S. Paulo (na América do Sul, no século 20!) em estilo gótico. Contra isso, levantou-se, e ficará como um dos mais belos gestos da intelectualidade nacional, a voz de Affonso Arinos¹⁰. Mas, inutilmente, porque quem mandava no momento tinha por enlevo pôr acima dos mais sérios interesses a vaidade das próprias tolices. Lentamente, de pedra, cimento e cal, esse crime se consuma aos olhos dos paulistas. Mas para diminuir-lhe a gravidade, já se levantaram ao lado dois ou três ignominiosos pão-de-lós arquitetônicos dos quais o Santa Helena é o mais calamitoso (Andrade, 10 mar. 1927).

Note-se como, para justificar o absurdo que ele entendia ser o estilo arquitetônico adotado no projeto da catedral, Oswald de Andrade reivindica a América do Sul e o século XX. A opção pelo gótico estava, portanto, fora de tempo e de lugar. Na sequência, ele se volta novamente para a estação em construção e utiliza uma imagem bem-humorada para ilustrar sua condição anacrônica:

Construir uma estação atual, para uso de jecas práticos e serviço de zonas onde estua a vida utilitária e forte da América, no rendilhado e inútil estilo Luiz XVI, desobedecendo às mais naturais e comuns sugestões do material empregado, da cor local citadina ou das terras fertilizadas e abertas pela rede viária, é tão grave como ir para um escritório moderno trabalhar de cabeleira de marquês (Andrade, 10 mar. 1927).

Do mesmo modo como era “inútil” o interesse de Flexa Ribeiro pela genealogia da escultura na Grécia antiga e a importância que dava à descoberta da réplica da estátua de Fídias na Líbia, a opção de Cristiano das Neves e das autoridades que aprovaram o projeto pelo estilo Luís XVI parecia a Oswald de Andrade não só um anacronismo, mas também um sintoma do cativeiro mental em que se encontravam intelectuais, arquitetos, políticos, escritores e “homens de bom gosto” brasileiros. É o que

sugere a sequência do texto: “Mas aqui – e é esse um dos alarmantes sintomas da inferioridade do cativo – somente essas épocas vencidas da França da decadência e da fraqueza é que têm foros de interesse e de estima” (Andrade, 10 mar. 1927).

Após denunciar essa tendência da imaginação nacional a buscar referências sempre na história e na tradição europeias, até mesmo para as fantasias de carnaval, o escritor sugere que tal atitude poderia ser fruto do “receio de passar por habitantes de terras exóticas”. Isso, para ele, era um equívoco que ignorava toda a “valorização nacionalista” promovida naquele momento por países como o Japão e Estados Unidos. Deste último, Oswald de Andrade destaca a “originalidade negra” que se lançava para a conquista de “definitivos aplausos” no mundo, referindo-se possivelmente ao sucesso do jazz e da dançarina e cantora Josephine Baker em Paris.

Todo o programa estético Pau Brasil apontava no sentido oposto às atitudes que o escritor denunciava. Os brasileiros deveriam valorizar-se precisamente enquanto habitantes “de terras exóticas”. Era preciso reconhecer o que, em suas palavras, era um “país de fabulosas sugestões, onde há lenda, há história, há tipos de forte e desenhado caráter” (Andrade, 10 mar. 1927). A preocupação de Oswald de Andrade com essa valorização nacionalista trazia em si uma vontade de reação contra a contínua descaracterização promovida pelo que ele afirma ser uma “falsa estética”: “Urge, porém, reagir, reclamar, gritar contra a falsa estética de desfibrados sem personalidade e sem formação intelectual que se votaram ao estrago contínuo dos nossos panoramas e dos nossos ambientes” (Andrade, 10 mar. 1927).

Note-se, outra vez, a preocupação com o caráter dos “ambientes”, que, assim como as construções da nova estação ferroviária e da Catedral da Sé, denunciavam o que ele chama de mentalidade “escrava”:

Aqui, o bonito é possuir um quadreco de [Paul-Émile] Chabas, uma escultura de qualquer Leopoldo e Silva d'aquém ou d'além mar e uma ensurdecidora fonola¹¹ para berrar enquanto a gente admira tais belezas. Em vez disso, não seria mais natural que a gente procurasse se cercar de coisas do país? Más ou péssimas que fossem – ornatos índios, quadros ingênuos – nunca trariam em si tão gravemente a confissão e a marca de que nossa mentalidade é escrava (Andrade, 10 mar. 1927).

A sugestão de que “ornatos índios” e “quadros ingênuos” eram mais relevantes como objetos de decoração em um ambiente doméstico brasileiro do que um quadro de Paul-Émile Chabas ou uma escultura de Leopoldo e Silva pode ser entendida como a proposição de um “antídoto” contra o cativo em que se encontrava a mentalidade nacional¹². Alguns anos depois, já em pleno movimento antropofágico, Oswald de Andrade reconhecerá na pintura de Tarsila do Amaral uma reação potente ao que chamará de “envenenamento espiritual” produzido pela colonização¹³. De modo que é possível afirmar que, ainda que sem a mesma contundência, os trechos aqui analisados das colunas “Feira da Quintas” abordam uma questão central para o movimento antropofágico: a urgência de descolonizar o imaginário histórico e criador no Brasil. Ao inverter os parâmetros das comparações e reivindicar equivalências entre realizações brasileiras e europeias, os exercícios críticos da coluna apontavam para esse aspecto fundamental da operação e da utopia antropofágica: era preciso que nos reconhecêssemos como sujeitos segundo nossos próprios termos.

Referências

- AMARAL, A. *Tarsila: sua obra e seu tempo*. 3. ed. rev. e ampl. São Paulo: Ed. 34; Edusp, 2003[2010].
- ANDRADE, O. de. Notas de Arte. A Exposição Carlos Chambelland. *Jornal do Commercio*, São Paulo, 10 dez. 1917.
- _____. Pequena tabuada do espírito contemporâneo. *Correio Paulistano*, São Paulo, 24 mai. 1923. Disponível em: <<http://hemerotecadigital.bn.gov.br/>>. Acesso em: 1 mar. 2018.
- _____. Ambientes intelectuais de Paris - II. *Correio Paulistano*, São Paulo, 12 de abril de 1924. Disponível em: <<http://hemerotecadigital.bn.gov.br/>>. Acesso em: 1 mar. 2018.
- _____. Feira das quintas - Diálogo sobre Atenas precedido de um comentário à economia brasileira – O Dr. Plínio Barreto, o voto secreto e as elites negativas – Fixação nacional. *Jornal do Commercio*, São Paulo, 16 setembro 1926.
- _____. Feira das quintas - Homenagem a São Francisco. *Jornal do Commercio*, São Paulo, 7 outubro 1926.
- _____. Feira das quintas - Panatope. *Jornal do Commercio*, São Paulo, 10 março 1927.
- _____. A propósito de Sousa Lima. *Correio Paulistano*, São Paulo, 27 janeiro 1928.
- _____. Embaixada artística: Minas histórica através da visão de um esteta moderno [fev. 1924]. In: *Os Dentes do Dragão: entrevistas*. Organização, introdução e notas Maria Eugenia Boaventura. 2. ed. rev. e ampl. São Paulo: Globo, 2009. (Obras Completas de Oswald de Andrade).
- _____. Manifesto da Poesia Pau Brasil [1924]. In: *A utopia antropofágica*. 4. ed. São Paulo: Globo, 2011a. (Obras Completas de Oswald de Andrade).
- _____. Manifesto Antropófago [1928]. In: *A utopia antropofágica*. 4. ed. São Paulo: Globo, 2011b. (Obras Completas de Oswald de Andrade).
- AZEVEDO, B. *Antropofagia. Palimpsesto selvagem*. São Paulo: Cosac Naify, 2016.
- BARY, L. Cannibalist Manifesto. *Latin American Literary Review*, v. 19, n. 38, pp. 35-37, jul-dez., 1991.
- BOAVENTURA, M. E. *O salão e a selva: uma biografia ilustrada de Oswald de Andrade*. Campinas, SP: Editora da UNICAMP; São Paulo: Editora Ex Libris, 1995.
- _____. (org.). *22 por 22: A Semana de Arte Moderna vista pelos seus contemporâneos*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: 2000.
- EXPOSIÇÃO de Tarsila do Amaral no Palace Hotel, do Rio de Janeiro, foi a primeira grande batalha da Antropofagia. *Revista de Antropofagia*, São Paulo, 2ª denteção, n. 16, 1 agosto 1929. In: PUNTONI, P.; TITAN JR., S. (orgs.). *Revista de Antropofagia - Revistas do Modernismo 1922-1929 - edição fac-similar*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo; Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin, 2014.
- LAKY, Lilian de Angelo. *Olimpia e os olimpieia: a origem e difusão do culto de Zeus Olímpio na Grécia dos séculos VI e V a. C.* São Paulo: MAE USP, 2013. (*Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia*. Suplemento, n. 16).
- RAMIREZ, K. N.; LINDENBERG NETO, H. De igreja de taipa a Catedral: aspectos históricos e arquitetônicos da igreja matriz da cidade de São Paulo. *PÓS. Revista do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da FAUUSP*, São Paulo, v. 21, n. 35, pp. 186-199, jun. 2014.
- RIBEIRO, F. Uma descoberta sensacional. *Correio Paulistano*, São Paulo, 3 set. 1926.
- SILVER, K.E. *Esprit de Corps. The Art of the Parisian Avant-Garde and the First World War, 1914-1925*. Princeton: Princeton University Press, 1989.

Notas

* Tradução baseada na versão para o inglês do *Manifesto Antropófago* por Bary, 1991.

** Doutor em Artes Visuais pela Universidade de São Paulo. E-mail: <thiagogil@outlook.com>. ORCID: <<https://orcid.org/0000-0002-3749-2083>>.

- ¹ Para uma discussão do templo e dos achados de Guidi, entre eles a cabeça de Zeus, ver: (Laky, 2013: 153-160).
- ² Os artigos foram publicados nas edições dos dias 3, 9 e 16 de setembro de 1926.
- ³ O uso da locução como um recurso de humor no texto do manifesto é apontado por Azevedo (2016: 154; 168-169).
- ⁴ Sobre a percepção de Oswald de Andrade a respeito do classicismo moderno, ver especialmente o artigo “Pequena tabuada do espírito contemporâneo” (Andrade, 24 mai. 1923).
- ⁵ Em “Pequena tabuada do espírito contemporâneo”, Oswald de Andrade cita um trecho da introdução de Jean Hytier ao número de *Le Mouton Blanc* publicado em setembro de 1922. Intitulada *Le Mouton Blanc: organe du classicisme moderne* e editada em Lyon, a revista dirigida por Pierre Favre circulou entre 1922 e 1924. Oswald de Andrade possuía um exemplar do número 2, de outubro de 1922, conservado em sua biblioteca, hoje no Centro de Documentação Alexandre Eulalio, Unicamp. Ainda antes de sua viagem a Paris, em um dos artigos que publicou no *Jornal do Commercio*, durante o mês da Semana de Arte Moderna de 1922, ele havia citado um artigo de Gino Severini sobre Cézanne, publicado nas edições de número 11-12, nov. 1921, p. 1257-1266, e número 13, dez. 1921, p. 1462-1466, da revista *L'Esprit Nouveau*. Sobre o contexto do classicismo moderno em Paris no período Entreguerras, ver (Silver, 1989).
- ⁶ “O Brasil profiteur. O Brasil doutor. E a coincidência da primeira construção brasileira no movimento de reconstrução geral. Poesia Pau Brasil” (Andrade, 2011a: 62).
- ⁷ Durante os meses de janeiro e fevereiro de 1926, Oswald de Andrade viajou em um grupo composto, além do escritor, por sua noiva, Tarsila do Amaral; seu filho Nonê (José Oswald de Andrade Filho); Dulce do Amaral (filha do primeiro casamento da pintora); Altino Arantes, acompanhado da esposa; e pelo escritor Cláudio de Sousa. De acordo com Maria Eugênia Boaventura (1995: p. 119), os viajantes saíram de Marselha, na França, de onde seguiram para Nápoles, na Itália, visitando Pompéia e a ilha de Capri. Depois, conheceram a Grécia e a Turquia, onde passaram pelas cidades de Atenas, Constantinopla (atual Istambul), Esmirna, Rodes e Chipre. Ainda no Mediterrâneo, visitaram Beirute, Sidon e Tiro, no Líbano, seguindo para Jerusalém, que se encontrava sob administração do Reino Unido desde a Conferência de Lausanne, de 1922, e Haifa. O último país visitado pelo grupo, antes do retorno a Marselha em 18 de fevereiro, foi o Egito, onde conheceram as cidades do Cairo, Luxor e Assuã.
- ⁸ A estação a que o texto refere é a atual Estação Júlio Prestes, de fato projetada pelo arquiteto Cristiano das Neves em estilo Luís XVI. As obras haviam se iniciado em 1926 e só seriam concluídas em 1938.
- ⁹ O gosto do público comprador de arte na capital paulista é um tema que preocupava Oswald de Andrade pelo menos desde 1917. Na coluna “Notas de Arte”, que assinava para o *Jornal do Commercio*, edição São Paulo, quando abordou a exposição do pintor Carlos Chambelland (Andrade, 10 dez. 1917), o escritor criticou a preferência do público por “nomes arrevesados e catálogos esquisitos de pintores estrangeiros”, sustentando que as casas paulistanas deveriam “acolher sem medo os trabalhos da moderna pintura brasileira”.
- ¹⁰ Oswald de Andrade possivelmente se refere à conferência pronunciada por Afonso Arinos na Sociedade de Cultura Artística, em 1915, na qual afirmou que a catedral passava a impressão de “cópia vil de estranhas arquiteturas” (Cf. Ramirez; Lindenberg Neto, jun. 2014, p. 195).
- ¹¹ O título da coluna, “Panatrope”, faz referência a esse aparelho para reprodução de discos.
- ¹² Em “A propósito de João de Sousa Lima”, publicado no *Correio Paulistano*, em 27 de janeiro de 1928, Oswald de Andrade retoma a discussão sobre a persistência das referências estrangeiras na arquitetura nacional, associando-a a uma tendência do “brasileiro médio” a ignorar “os tesouros atuais do Brasil intelectual e artístico”, que se manifestava também na falta de interesse do público pelas apresentações em São Paulo do maestro Sousa Lima, que havia sido “festejado em Paris”. Como exemplo dessa mesma falta de interesse do público, mas no campo das artes visuais, o escritor cita Lasar Segall, que, apesar de “ter algumas de suas telas em museus da Europa, não conseguiu senão um relativo sucesso de venda com sua última exposição” (Andrade, 27 jan. 1928).
- ¹³ Em uma das matérias transcritas no último número da *Revista de Antropofagia*, publicado em 1 de agosto de 1929, aparece o trecho de uma entrevista ao jornal carioca *O Paiz*, em 19 de julho, concedida por “um antropófago paulista”. Aracy Amaral (2003: 314) identifica como sendo Oswald de Andrade, identificação que tanto o estilo, como o vocabulário e as ideias apresentadas, além do fato de que o escritor compareceu ao vernissage, permitem acreditar que esteja correta. A pintura de Tarsila do Amaral é entendida pelo escritor como plenamente vinculada à proposta antropofágica, exaltada como a principal realização artística brasileira: “O Rio de Janeiro vai descobrir Tarsila e vai ter com essa descoberta a exata sensação de um maravilhoso encantamento. Tarsila é o maior pintor brasileiro. Nenhum, antes dela, atinge aquela força plástica – admirável como invenção e como realização – que ela só possui entre nós. Nem também nenhum penetrou tão bem quanto ela a selvageria de nossa terra, o homem bárbaro que é cada um de nós, os brasileiros que estamos comendo, com a ferocidade possível, a velha cultura de importação, a velha arte imprestável, todos os preconceitos, em suma, com que o Ocidente, através das manhas da catequese, nos envenenou a sensibilidade e o pensamento. *A pintura de Tarsila é uma das muitas formas de reação contra essa nefanda conquista espiritual de que se utiliza, para a vitória de suas ideias, o já triunfante movimento antropofágico.* A sua exposição é a nossa primeira grande batalha. É a nossa primeira grande ofensiva” (Exposição, 1 ago. 1929, grifos nossos).

Artigo recebido em fevereiro de 2020. Aprovado em abril de 2020.