

OSWALD DE ANDRADE ENTRE A NEGRA E JACK JOHNSON: O DISCURSO RACIAL E O MODERNISMO PAULISTA

Thiago Gil de Oliveira Virava¹

Em alguns dos principais textos em que Oswald de Andrade discute as artes visuais na década de 1920, especialmente durante o período de formulação do “futurismo paulista” que produziu a Semana de Arte Moderna, em 1922, encontram-se posicionamentos sobre a questão racial no Brasil. O que este texto apresenta é uma primeira tentativa de aproximação dessa discussão, centrada em três textos publicados por Oswald de Andrade, entre 1914 e 1923, relativamente pouco conhecidos se comparados a seus manifestos, romances e peças teatrais. Depois de discutir esses textos, com interesse específico na questão racial, será apresentada uma leitura da pintura *A Negra*, de Tarsila do Amaral, propondo uma relação com o modo como Oswald de Andrade compreendia o que então era entendido como a psicologia, a história e a presença dos negros na sociedade brasileira.

O primeiro texto é “O esforço intelectual do Brasil contemporâneo”. Trata-se da transcrição publicada na *Revue de l'Amérique Latine*, edição julho de 1923², da conferência que Oswald de Andrade pronunciou na Universidade Sorbonne, em Paris, em 11 de maio do mesmo ano. A conferência fazia parte de um Curso de Estudos Brasileiros, ministrado pelo professor Georges Le Gentil. Logo no início de sua apresentação, Oswald de Andrade tenta costurar uma relação entre a formação étnico-cultural do Brasil e o espírito latino, cuja exaltação estava em voga na França e outros países Aliados, desde o período da I Guerra Mundial. Ele faz isso afirmando que a formação do Brasil havia se dado inicialmente pelo encontro de três elementos, o português, o jesuíta e o indígena. O negro, diz ele, veio da África pouco tempo depois. O papel atribuído por Oswald de Andrade, logo na abertura de sua conferência, ao indígena e ao africano revela um aspecto complexo e contraditório de sua visão sobre a cultura brasileira naquele momento. Ambos aparecem entre a submissão passiva à cultura ocidental e o exótico. Veja-se, por exemplo, o trecho em que o escritor comenta a importância da fé católica na constituição da sociedade brasileira:

Reconhecendo a eficácia da fé no bom êxito das suas empresas, o português, que, sozinho, logrou resistir ao missionário, deu-lhe, nas primeiras assembleias do continente descoberto, uma ascendência preponderante. O índio politeísta não tardou a agregar um novo deus à sua mitologia, e o negro, habituado a ver em tudo manifestações sobrenaturais, deixou-se batizar com uma alegria de criança.³

¹ Doutorando no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo.

² Uma tradução com supressões significativas foi publicada na *Revista do Brasil*, n. 96, dez. 1923. Essa foi a versão selecionada para a coletânea *Estética e Política*, que utilizo aqui na maior parte das citações. Para os trechos suprimidos, será citada a versão original, em tradução livre.

³ ANDRADE, 2011, p. 40.

Evidentemente, trata-se de uma visão distorcida do que foram os processos históricos tanto da catequização indígena, quanto da violência simbólica do batismo cristão de africanos escravizados, que buscava destituí-los de suas origens espirituais e culturais. Mas eça é reveladora das referências intelectuais manejadas por Oswald de Andrade na construção de sua imagem da cultura brasileira naquele momento. Entre os diversos autores comentados pelo escritor na conferência, estão o sociólogo Oliveira Vianna e o filósofo Graça Aranha. O primeiro havia publicado há pouco tempo sua primeira grande interpretação da formação do Brasil, o livro *Populações Meridionais do Brasil* (1920), no transpunha livremente para o contexto brasileiro a divisão estabelecida pelas teorias raciais deterministas entre raças superiores e inferiores⁴. Dessa transposição livre, resultava a proposta de que o mulato brasileiro também poderia ser classificado da mesma forma, sendo os mulatos superiores, nas palavras de Oliveira Vianna, aqueles “suscetíveis da arianização, capazes de colaborar com os brancos na organização e civilização do País”⁵.

Já Graça Aranha havia publicado, em 1921, o livro *Estética da Vida*, no qual defendia que na vida psíquica do homem brasileiro, a faculdade mental predominante era a imaginação. Aranha propunha que essa condição psicológica era um produto de múltiplos fatores: por um lado, a presença das três “raças” formadoras - o indígena, o branco e o negro - que partilhavam, por razões diversas, uma mesma tendência à fantasia; por outro lado, a natureza tropical exuberante, subjungando todo o esforço humano de dominá-la e impondo às mentes daqueles que a habitavam um sentimento de terror. Mas, enquanto o motivo para a predominância da fantasia no português era a saudade de sua terra produzida pelas grandes navegações, no caso do negro, diz Aranha, ela seria fruto de sua “perpétua infantilidade” e de sua “alma rudimentar”. Quanto ao indígena, sua imaginação mitológica teria origem em seu pavor ancestral diante da natureza⁶.

Os dois autores são citados por Oswald de Andrade como parte do que ele entendia ser o esforço intelectual do Brasil naquele momento. No entanto, os poucos meses que antecederam sua chegada em Paris e a apresentação da conferência, foram suficientes para que o escritor tenha tido contato com artistas e escritores que promoviam uma valorização de objetos provenientes das colônias europeias no continente africano, como Pablo Picasso e Blaise Cendrars, autor uma coletânea de contos africanos publicada sob o título *Anthologie Nègre* (1921), também citada pelo escritor na conferência. Reconhecendo esse movimento parisiense de valorização de culturas africanas ou de “negrofilia”⁷, o escritor procurou também trazê-lo para seu discurso, destacando contribuições dos negros à cultura brasileira:

O negro é um elemento realista. Isto observou-se ultimamente nas indústrias decorativas de Dakar, na estatuária africana, posta em relevo por Picasso, Derain,

⁴ Sobre o tema, ver SCHWARCZ, 1993, p. 76-86.

⁵ VIANNA, 2005, p. 170-171.

⁶ Cf. ARANHA, 1921, p. 87-95.

⁷ Cf. ARCHER-STRAW, 2000.

André Lhote e outros artistas célebres de Paris, na antologia, tão completa, de Blaise Cendrars. De resto, ele, que vinha da África, não podia maravilhar-se diante da nossa paisagem. O português, ao chegar, fazia sonetos, e o negro, por seu turno, a fim de expressar suas alegrias ou mágoas, rufava nos urucungos⁸ [...] jamais se sentiu tão bem em Paris o som dos tambores do negro e do canto do indígena. Essas forças étnicas estão em plena modernidade.⁹

Dentro desse contexto, é possível afirmar que a modernidade do negro e do indígena, na visão projetada por Oswald de Andrade a partir do que vivenciava em Paris, residia em manifestações exteriores do que seriam aquelas duas “forças étnicas” brasileiras: os cantos ou o rufo dos tambores. Não há, em 1923, qualquer indício no pensamento do escritor de um interesse pelo significado dos cantos e do som dos tambores, para além da ideia de que eram expressões de duas “forças étnicas”. Por essa razão, pode-se argumentar que, ao valorizar aquelas práticas culturais apenas dessa maneira, ainda que com intenção de alçá-las à condição de manifestações que colocavam o Brasil “em plena modernidade” - ou por isso mesmo -, Oswald de Andrade as exotiza, oferecendo uma imagem reconhecível ao gosto negrófilo parisiense.

Antes dessa conferência, o escritor não parecia demonstrar qualquer interesse pela cultura afro-brasileira. Ao contrário, sua compreensão sobre a questão racial no Brasil projetava em parte da população de São Paulo a condição de descendentes de uma “raça” paulista. Argumentação nesse sentido aparece no artigo “Reforma Literária”, em que Oswald de Andrade aproxima a questão racial de seu discurso sobre a modernização urbanística de São Paulo. Essa aproximação aparece no trecho em que ele aponta o erro daqueles que censuravam o grupo que defendia a renovação artística e literária na capital paulista:

[os críticos do grupo] estão fora da psicologia do telégrafo sem fios, do aeroplano, da estrada empedrada de automóveis [...] Respeitemo-los. Mas que eles também respeitem o surto divino da metrópole cosmopolita – evoluída de séculos em cinquenta anos de “entradas” comovidas, onde se debateram, para amálgamas finais, canções de todos os idiomas, êxtases de todos os passados, generosidades e ímpetos de todas as migrações¹⁰.

A modernização no campo das comunicações e do espaço urbano aparece conjugada ao caráter de “metrópole cosmopolita” assumido por São Paulo no início do século 1920, com a presença do imigrante que nela se integrava, e que teria por base própria história da cidade, como sugere a analogia entre a imigração e as “entradas” dos bandeirantes. Com isso, Oswald de Andrade preparava o terreno para defender o caráter *futurista* que ele projetava na situação econômica e cultural de São Paulo:

Nunca nenhuma aglomeração humana esteve tão fatalizada a futurismos de atividade, de indústria, de história e de arte como a aglomeração paulista.

⁸ ANDRADE, op. cit., p. 43.

⁹ ANDRADE, jul. 1923, p. 207.

¹⁰ ANDRADE, 19 mai. 1921.

Que somos nós, forçadamente, iniludivelmente, senão futuristas - povo de mil origens, arribado em mil barcos, com desastres e ânsias?¹¹

O processo histórico da imigração e da convivência entre povos de origens diversas era entendido por Oswald de Andrade como um aspecto do próprio futuro da sociedade moderna, ao menos no Brasil. E a São Paulo daqueles anos aparentava ser um produto bem-sucedido e exemplar dessa sociedade formada por povos de mil origens: “A questão racial entre nós é uma questão paulista. O resto do país, se continuar conosco, mover-se-á, como o corpo que obedece, empós do nosso caminho, da nossa ação, da nossa vontade”¹².

Parte dessa construção ideológica da noção de “raça paulista” compreendia um movimento de libertação do passado, dos “cativeiros idos”, para dar lugar à energia produtiva da mão de obra imigrante. Imbuído desse objetivo de destacamento em relação ao passado rumo ao futurismo a que a “raça paulista” estaria destinada, Oswald de Andrade silencia as marcas históricas e persistentes deixadas pelo passado escravocrata.

Dentro desse contexto que deu origem à Semana de Arte Moderna de 1922, não havia no discurso de Oswald de Andrade qualquer preocupação com práticas culturais de matriz africana. A questão racial era entendida por outra perspectiva. Aquela preocupação é algo que surge para o escritor em 1923, mediante o contato com o ambiente negrófilo parisiense.

Nesse sentido, é como se Oswald de Andrade atualizasse, mas em chave positiva, a visão sobre o negro que ele expressou no artigo “O Natal de Jack Johnson”, publicado no rodapé “Lanterna Mágica”, do semanário *O Pirralho*, em 1914. Comentando a rápida passagem do boxeador Jack Johnson pelo Brasil, logo no início do texto, ao introduzir o atleta aos leitores, o escritor já adota uma perspectiva racializada, que irá predominar no artigo:

Jack Johnson é hoje o sugestivo semideus da brutalidade, acrescido de valor porque às excelências dos mais façanhudos atletas junta o colorido animalesco de negro.

A sua aparição foi brusca e natural com uma explosão de força terrestre.¹³

Oswald de Andrade apresenta uma descrição caricatural de Johnson, atribuindo-lhe uma “alma rudimentar”, vinculando determinados comportamentos e atitudes praticados pelo boxeador à “sua velha covardia de negro”, a seu “pavor característico de negro”¹⁴. Ele o qualifica ainda de “inconsciente, bronco, insensível”, alguém que, diante dos aplausos após esborrachar a cara de um oponente branco, torce os

¹¹ Ibidem.

¹² Ibidem.

¹³ ANDRADE, 26 dez. 1914, p. 7.

¹⁴ Ibidem, p. 7-8.

músculos faciais, abrindo uma “horrenda boca desdentada” para sorrir “num esforço de vitória sobre a atávica animalidade”¹⁵. Ao racializar o comportamento e as reações de Johnson, o escritor não disfarça sua visão inferiorizante do negro naquele momento.

Em maio de 1923, entretanto, algo parecia ter mudado. Mas, ao valorizar o legado dos negros à cultura brasileira, terá Oswald de Andrade abandonado esse entendimento “animalizante”, que ele demonstra tão francamente, em dezembro de 1914? Ou terá ele apenas percebido que a “força terrestre”, a “animalidade” do negro era encarada positivamente, em Paris, como antídoto à crise da civilização capitalista europeia?¹⁶

No caso brasileiro, porém, a proposta de Oswald de Andrade era que essa valorização dos negros também poderia ser um antídoto, mas não contra a falência da civilização e sim contra a falência de um modo de produção artística, poética e literária baseado na importação de modelos europeus. Nesse ponto, pode ser interessante discutir uma pintura considerada na historiografia do modernismo como a primeira tentativa de realizar, no campo das artes visuais, esse programa estético-cultural idealizado por Oswald de Andrade: *A Negra* (Figura 1), de Tarsila do Amaral. Para discuti-la nesse contexto da questão racial, pode ser útil aproximá-la de outra tela realizada pela artista durante seu período de estudos em Paris, em 1923: *Autorretrato (Manteau Rouge)* (Figura 2).

Em *A Negra* não se vê o retrato de um indivíduo, mas uma imagem que representa uma ideia do que seria “a negra”, na visão de Tarsila do Amaral. A artista representa a figura feminina nua, sem cabelos ou penteados e sem qualquer tipo de adorno. O rosto da figura é grotesco, suas proporções são exageradas e distorcidas, em uma estilização animalizada e caricatural que já foi apontada como tendo por modelo esculturas africanas¹⁷. Seu corpo, ao qual a pintora aplica de modo *sui generis* o princípio cubista da fragmentação do objeto, se liga pelos ombros a uma folha de bananeira. Somada à posição das pernas cruzadas, sugerindo que a figura possa estar sentada no chão, aquela conexão entre corpo e folha permite o entendimento ambas as figuras pertencem a um mesmo mundo natural. A mulher negra de Tarsila do Amaral pertence a um mundo composto de terra (os tons terrosos predominam no fundo abstrato), vegetação e corpos nus. Ela emerge desse mundo, o avesso do mundo da civilização, como “força terrestre”.

Tudo isso é o oposto do que se vê em *Autorretrato (Manteau Rouge)*. Os traços do rosto da figura não são deformados ou caricaturais. Ao contrário, se é possível observar alguma angulosidade na representação das linhas do rosto, ela é bem mais suave se comparada àquela aplicada à figura da mulher

¹⁵ *Ibidem*, p. 7.

¹⁶ Na década de 1930, a posição do escritor sobre o negro assumirá novamente outro caráter. Nesse período, Oswald de Andrade se aproxima do comunismo e do movimento operário e projetará nos trabalhadores negros vanguarda da luta revolucionária. É o que ele defende em um discurso pronunciado em 1937, perante a Frente Negra Brasileira: “Sois a vanguarda dos que pedem a justiça social, dos que exigem o acalento da liberdade, dos que querem trabalho, honra e cultura. A vossa heráldica, feita do tronco infame, das cadeias e do chicote, vos dá direitos enormes”. Cf. ANDRADE, 1976, p. 57.

¹⁷ EULALIO, 2001, p. 104.

negra. A figura feminina (a própria artista) aparece penteada, maquiada e vestida, exibindo um traje - enfatizado no título - desenhado sob medida, e não aparenta “brutalidade” ou “sensualidade”, como já se apontou em relação a *A Negra*. Pode-se sugerir que Tarsila do Amaral se apresenta como uma mulher sedutora, mas não necessariamente sensual, nem fisicamente disponível, exibindo o corpo nu ao olhar do observador. Sua possível sedução não está ligada à sua nudez, mas aos marcadores que a distinguem enquanto uma mulher completamente integrada ao que a sociedade moderna europeia estabelecia como estilo de vida singular.

Levando-se em conta o fato de que as pinturas foram realizadas no mesmo ano, é difícil não questionar por que a artista não experimentou a mesma estilização e decomposição da figura presentes em *A Negra*, ao produzir seu autorretrato. Ou, inversamente, por que não representou a mulher negra da mesma forma que a si mesma, valendo-se de uma estilização mais próxima de uma representação objetiva da realidade e dotada de atributos iconográficos que a situassem em uma determinada cultura, que a humanizassem? Que identidades étnico-racial, de classe e psicológica Tarsila do Amaral atribuía a si mesma e àquela figura acompanhada de uma folha de bananeira, ao representá-las iconográfica e plasticamente de modo distinto?

Alguém poderia argumentar que foi uma oscilação própria de um processo de aprendizado em diferentes ateliês parisienses¹⁸. Mas, em 1924, já de volta ao Brasil, Tarsila do Amaral se autorretratou novamente, valendo-se de uma estilização ainda mais convencional do que no ano anterior, exceto pelo fato de que recortou sua cabeça do corpo. E mesmo assim, não pode deixar de incluir um marcador de distinção social, retratando-se com os dois grandes brincos.

A referência visual utilizada pela pintora para criar a imagem da mulher negra, se é ela utilizou alguma, é incerta. Uma possibilidade já foi apontada, tendo por base a fotografia de uma senhora negra, trabalhadora da família Amaral, que aparece em um álbum de viagens que pertenceu à artista¹⁹. No entanto, o seio agigantado e em destaque, a nudez “bruta”, o aspecto imóvel, como se em pose orientada para uma fotografia, sugerem outra possibilidade. Esses aspectos remetem ao imaginário construído nos campos da antropologia e etnologia, em torno de homens e mulheres africanos (Figura 3).

A menção à suposta “mãe negra” da infância de Tarsila do Amaral como referência para figura de *A Negra* é, sem dúvida, plausível e coerente com declarações da própria artista, que afirmava desejar buscar na infância na fazenda motivos e inspirações para sua pintura moderna. No entanto, os atributos da figura

¹⁸ Como se sabe, em 1923, Tarsila do Amaral estudou em Paris, respectivamente com André Lhote, Albert Gleizes e Fernand Léger.

¹⁹ Na mostra *Tarsila do Amaral*, realizada em 2012, no Centro Cultural Banco do Brasil, no Rio de Janeiro, com curadoria de Antônio Carlos Abdalla, uma fotografia, datada de 1926, que mostra uma mulher negra, vestida, com os cabelos presos para trás e sentada em uma escada, presente em um álbum de viagens da pintora e descrita como sua ama de leite, já foi apontada como possível referência da pessoa que a artista pode ter imaginado ao conceber a figura que se vê *A Negra*. Essa associação já havia sido apontada por Eulalio (2001, p. 104), que inseriu, abaixo da reprodução da fotografia, a legenda “a mãe preta de Tarsila”.

feminina em *A Negra* tornam também plausíveis sua aproximação com o universo de imagens que circulavam entre os séculos 19 e 20, na França e em outras partes do continente europeu, exibindo o corpo “selvagem” de mulheres africanas. Em algumas dessas imagens, esses corpos são exibidos também em associação a uma “vegetação” que os identifica como essencialmente ligados ao mundo natural, como em *A Negra*.

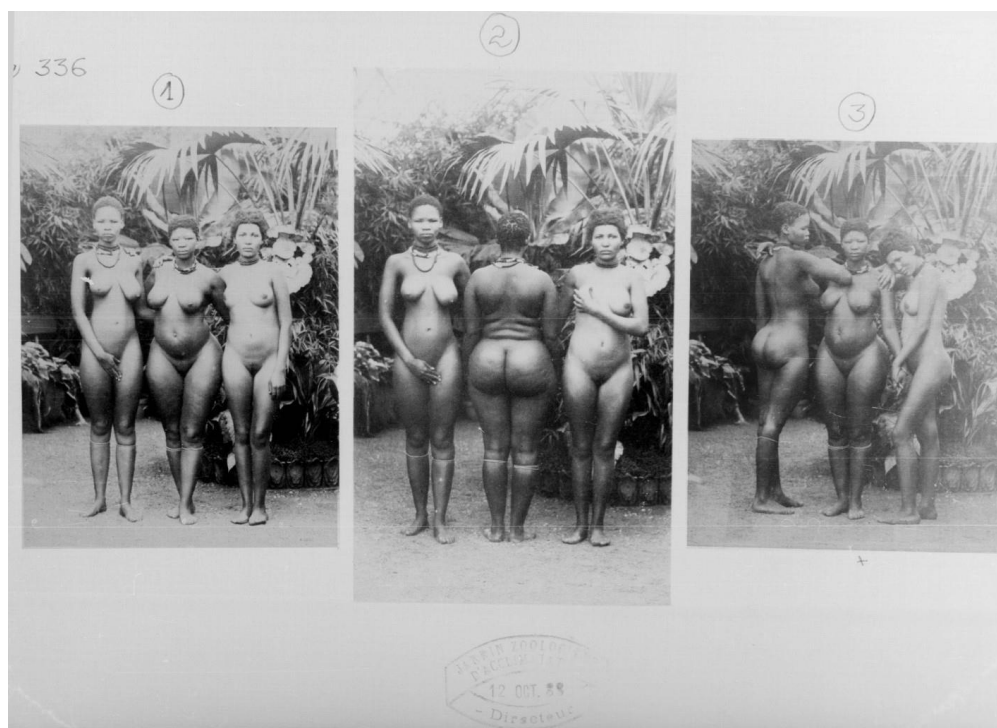
A ideia dessas duas justaposições foi argumentar, por um lado, que Tarsila do Amaral aplica à figura da mulher negra um tipo de estilização que ela não repete ao se autorretratar. Uma estilização de matriz cubista, supostamente inspirada em máscaras africanas comercializadas em Paris, que aplicava distorções a partes do rosto das figuras humanas. Além disso, do ponto de vista iconográfico, a figura não traz qualquer indício de que pertença a uma cultura específica, muito embora a obra tenha ficado conhecida como a primeira na qual a artista se volta para a realidade brasileira. Isso permite aproximá-la de um imaginário plenamente ativo em Paris na década de 1920, que projetava sobre os corpos de mulheres africanas a fantasia primitivista do selvagem, do ser humano animalizado, de que pouco depois a cantora e dançarina Josephine Baker também se apropriaria (Figura 4). Era com esse imaginário que Tarsila do Amaral e Oswald de Andrade desejavam se conectar nesse momento em que formulavam as bases do que depois seria o programa estético Pau Brasil.



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



Figura 2. Tarsila do Amaral, *Autorretrato (Manteau Rouge)*, 1923, óleo sobre tela, 73 x 60 cm, Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Figura 3. *Hottentots*, álbum de 19 fotografias antropológicas de mulheres hottentotes apresentadas na exposição universal de 1889 em Paris, 1889. Bibliothèque nationale de France, département Société de Géographie. Disponível em: <<http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb40590136g>>. Acesso em: 23 de nov. 2017.

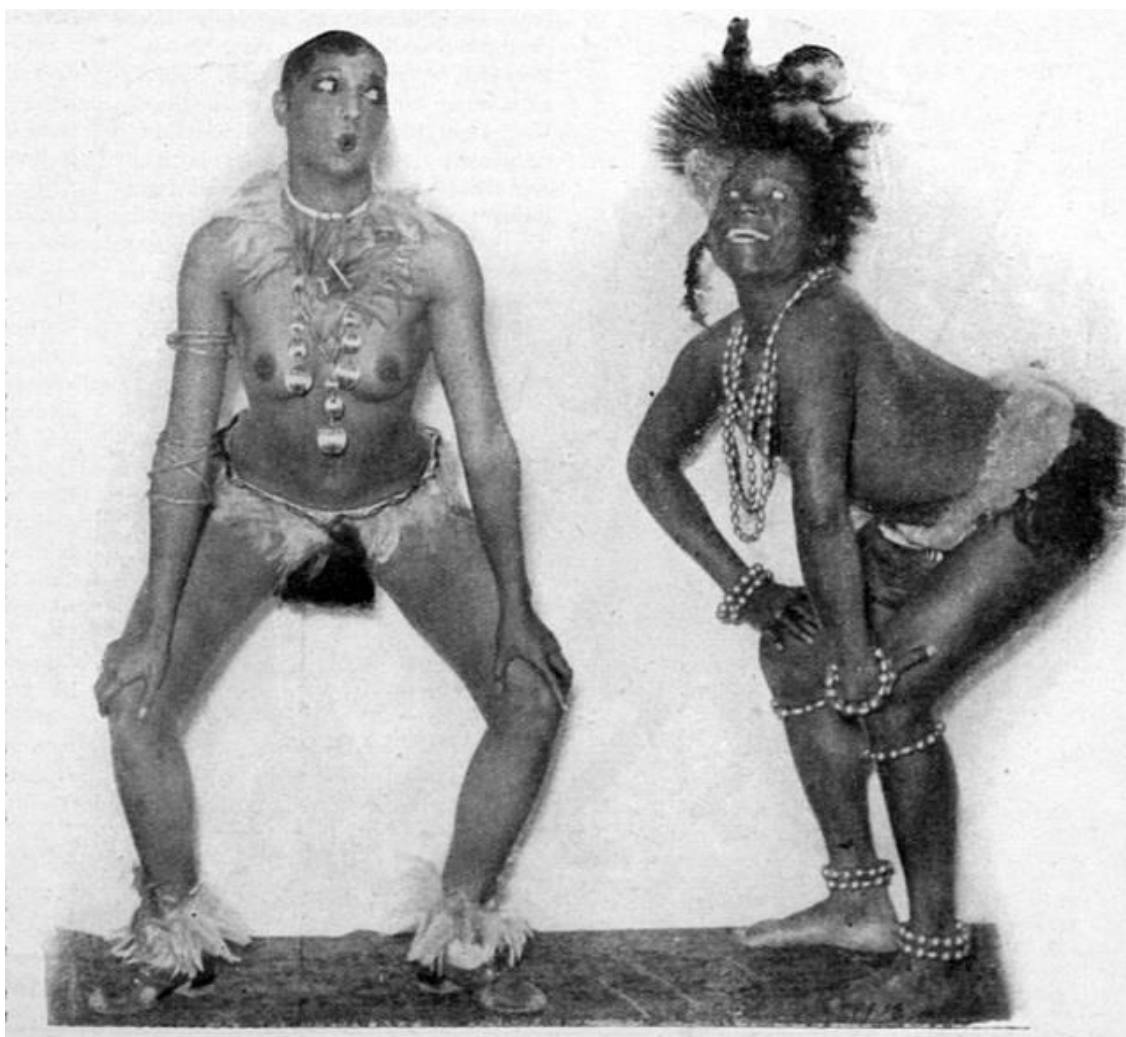


Figura 4. Fotografia desconhecida, Josephine Baker e Joe Alex no último ato do espetáculo *La Revue Nègre*, chamado “Danse de Sauvage” no Theatre des Champs-Élysées, Paris, 1925. Disponível em: < <http://www.ipernity.com/doc/285591/21887779> >. Acesso em 21 nov. 2017.

Referências bibliográficas

ANDRADE, Oswald de. Lanterna Mágica: O Natal de Jack Johnson. **O Pirralho**, São Paulo, n. 167, 26 de dezembro de 1914.

_____. Reforma literária. **Jornal do Commercio**, São Paulo, 19 de maio de 1921.

_____. L'Effort intellectuel du Brésil contemporain. **Revue de l'Amérique Latine**, Paris, ano 2, n. 5, p. 197-207, jul. 1923.

_____. Comemorando Castro Alves. In: _____. **Obras completas X: Telefonema**. Introdução e estabelecimento do texto de Vera Chalmers. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.

_____. O Esforço Intelectual do Brasil Contemporâneo. In: _____. **Estética e política**. Org. Maria Eugenia Boaventura. 2. ed. rev. e ampl. São Paulo: Globo, 2011, p. 40.

ARANHA, Graça. **A Esthetica da vida**. Rio de Janeiro;Paris: Livraria Garnier, 1921. Disponível em: <<https://digital.bbm.usp.br/handle/bbm/3930>>. Acesso em: 21 nov. 2017.

ARCHER-STRAW, Petrine. **Negrophilia: Avant-Garde Paris and Black Culture in the 1920s**. New York: Thames & Hudson, 2000.

EULALIO, Alexandre. ...Aquele desenho que vem na capa de *Le Formose*... In: _____. **A aventura brasileira de Blaise Cendrars**: ensaio, cronologia, filme, depoimentos, antologia, desenhos, conferências, correspondência, traduções. 2. ed. rev. e ampl. por Carlos Augusto Calil. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Fapesp, 2001.

SCHWARCZ, Lilian. **O espetáculo das raças**. Cientistas, instituições e questão racial no Brasil – 1870-1930. São Paulo: Companhia das Letras, 1993

VIANNA, Oliveira. **Populações meridionais do Brasil**. Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, 2005, p. 170-171. Disponível em: <<http://www2.senado.leg.br/bdsf/bitstream/handle/id/1108/743391.pdf?sequence=4>>. Acesso em: 21 nov. 2017.