

SERGIO MICELI

Vanguardas em retrocesso

*Ensaios de história social e intelectual
do modernismo latino-americano*



Copyright © 2012 by Sergio Miceli

*Grafia atualizada segundo o Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa de 1990,
que entrou em vigor no Brasil em 2009.*

Capa
warrakloureiro

Preparação
Cacilda Guerra

Índice remissivo
Luciano Marchiori

Revisão
Renata Del Nero
Luciane Helena Gomide

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Miceli, Sergio
Vanguardas em retrocesso : ensaios de história social e intelectual do modernismo latino-americano / Sergio Miceli — 1^a ed. — São Paulo : Companhia das Letras, 2012.

Bibliografia
ISBN 978-85-359-2133-5

1. Artistas 2. Cultura - Argentina 3. Cultura - Brasil 4. Escritores
5. História social 6. Intelectuais 7. Vanguarda (Estética) I. Título.

12-07396 CDD-306.47

Índice para catálogo sistemático:
1. Sociologia da cultura : Sociologia da arte 306.47

[2012]
Todos os direitos desta edição reservados à
EDITORASCHWARCZ S.A.
Rua Bandeira Paulista, 702, cj. 32
04532-002 — São Paulo — SP
Telefone (11) 3707-3500
Fax (11) 3707-3501
www.companhiadasletras.com.br
www.blogdacompanhia.com.br

Sumário

<i>Prólogo — Ensaios portenhos</i>	9
1. Vanguardas em retrocesso	17
2. Jorge Luis Borges — História social de um escritor nato	44
3. O nacionalismo cultural do jovem Borges	86
4. Mário de Andrade — A invenção do moderno intelectual brasileiro	106
5. Gênero, classe, afetividade e pulsão criativa	123
6. Artistas “nacional-estrangeiros” na vanguarda sul-americana — Lasar Segall e Xul Solar	143
7. Os inventores da sociologia “científica” sul-americana — Florestan Fernandes e Gino Germani	157
<i>Notas</i>	175
<i>Bibliografia</i>	197
<i>Agradecimentos</i>	205
<i>Créditos das imagens</i>	209
<i>Índice onomástico</i>	211

1. Vanguardas em retrocesso¹

As vanguardas literárias e artísticas da década de 1920, no Brasil e na Argentina, suscitam um cotejo de traços estruturais derivados da emergência do campo intelectual nesses países “novos” da periferia capitalista. Por força de injunções externas à atividade criativa, a qual jamais logrou o lastro de autonomia conquistado pelas figuras pioneiras do “escritor” e do “artista” europeus, como Baudelaire, Flaubert ou Manet, a cena cultural que então se constituía em nosso continente se escorou num arranjo radicalmente distinto no tocante ao liame entre condicionantes sociais e feições singulares do campo em gestação. Tal experimento histórico afetou em cheio o imaginário criativo plasmado pela reinvenção característica do trabalho intelectual empreendida pelos líderes desses movimentos.

O exame das condições estruturais de emergência desses campos *sui generis* de produção intelectual não pode esquivar a inversão de posicionamento das sociedades sul-americanas em relação à Espanha e a Portugal, ex-potências colonizadoras ora declinantes, imersas numa gravíssima crise política e cultural.

Tampouco desconsiderar a postura dependente perante a hegemonia europeia, sobretudo Paris, então a meca simbólica da elite sul-americana. A despeito da influência bastante desigual exercida pelos modelos ibéricos em suas antigas áreas cativas na América Latina, o estiolamento do vigor cultural dessas ex-metrópoles como exportadoras de paradigmas, estilos e linguagens apressou o despertar de uma consciência nativista por parte dos setores cultos dos grupos dominantes locais.

CRISE IBÉRICA

Certas feições do universo cultural hispano-americano amenizaram o descenso gradual da autoridade cultural espanhola. Os fatores decisivos nesse rearranjo das relações de dependência no plano cultural se prendiam à cartografia intelectual do novo continente, à variedade da expressão linguística, aos surtos de criatividade hispano-americana e ao rescaldo dos interesses comerciais e doutrinários da metrópole no mercado do Novo Mundo. A multiplicidade de experiências letradas insólitas, evidenciadas pelos casos peculiares do Caribe (Cuba, Porto Rico etc.),² bem como de nações e capitais latino-americanas em competição — em especial, Cidade do México e Buenos Aires —, ecoa a variedade exuberante de dialetos locais do castelhano. O surgimento de notáveis inovadores da criação literária autóctone em redutos acanhados — o nicaraguense Rubén Darío (1867-1916), o chileno Vicente Huidobro (1893-1948), o peruano César Vallejo (1892-1938) — e o trânsito das obras desses “nomotetas” na América Latina e mesmo na Europa sinalizam o germe de rupturas subsequentes e conformam um estágio incipiente de unificação do campo literário hispano-americano. O resguardo de parcela do mercado em constituição como praças sob controle de editores espanhóis, a voga

castiga insuflada pela militância culturalista da geração de 1898, ano da derrota espanhola diante dos Estados Unidos em Cuba, pontuam recuos e resistências dos que até então ditavam os rumos do embate cultural.

A conjunção desses fatores redesenhou as esferas de influência exercidas pela inteligência espanhola sobre as novas gerações de escritores hispano-americanos. A crise espanhola se arrastou por todo o século XIX, tendo atingido o ápice com a perda das últimas colônias em 1892. Datam dessa conjuntura diversas iniciativas no intuito de transmutar a derrocada política em revigoramento da influência cultural, norteada por diagnósticos hispanicistas de timbre consolador. Por outro lado, o impacto perceptível do ultraísmo espanhol sobre o grupo *martinfierrista* fora em boa medida compensado pelo choque expressivo provocado pela obra poética das figuras emblemáticas do modernismo literário hispano-americano, como Rubén Darío, siderado pelo “galicismo mental”,³ cuja legitimidade afrancesada extravasou as fronteiras da América Latina e irrompeu com força mesmo na Espanha, bem como pela dicção empolada e esfuziante de Leopoldo Lugones.

A perda do Brasil, o marasmo econômico, a forte dependência do mercado colonial, a elevada taxa de analfabetismo, o sentimento generalizado de crise e decadência por parte da elite intelectual, o incômodo protetorado exercido pela Inglaterra foram alguns dos principais marcadores da prolongada agonia do regime monárquico português, culminando no assassinato do rei dom Carlos e do seu primogênito Luís Filipe em 1908. A instauração da república portuguesa (1910) não logrou estancar sucessivas insurreições militares e golpes de Estado, que abriram caminho a experimentos ditoriais (1915, 1917), abortados de modo sangrento, arrastando o país ao desastre em meio à guerra na Europa. Entre 1919 e 1925, a luta política chegou ao paroxismo, com a derrubada de 28 governos.

O primeiro modernismo português encarnado pela trinca poética de Fernando Pessoa, Mário de Sá-Carneiro e Almada Negreiros, em torno das revistas *Orfeu* (1915), *Portugal Futurista* (1915) e *Contemporânea* (1922), eclodiu em plena crise política, sem conseguir impor-se fora de um círculo restrito de pares. A recepção e mesmo parcela significativa da edição das obras desses escritores, a começar pelas de Fernando Pessoa, o qual lançou apenas um livro em vida, dependeu da divulgação crítica empreendida pelos grandes ensaístas do segundo modernismo português, José Régio, João Gaspar Simões e Adolfo Casais Monteiro, criadores da revista *Presença* (1926) em Coimbra. Malgrado a voga de inúmeros escritores portugueses — Camilo Castelo Branco, Antero de Quental, Eça de Queirós, Antonio Nobre⁴ — junto à inteligência brasileira, a primeira geração modernista firmou uma postura decididamente antilusitana, rechaçando o estilo idiomático praticado na antiga metrópole em favor de uma dicção autóctone, do vocabulário ao ritmo, da entonação à sintaxe, na busca voluntariosa de uma língua portuguesa abrasileirada.⁵

Em contraste com o caso brasileiro, acrescente-se ainda o fluxo incessante de trocas transatlânticas, de intelectuais espanhóis em visita na Argentina, de escritores argentinos em viagens de estudos e de lazer na Europa, a recepção da produção intelectual espanhola nas seções especiais de diários e periódicos literários argentinos. Esse intercâmbio tão desigual revela de modo inconteste um relacionamento assimétrico que marcaria a fundo os experimentos vanguardistas na Argentina, ao viabilizar certa confluência entre a retomada entusiástica de uma identidade hispanicista na fatura cultural, no fraseado do idioma, e a assunção cada vez mais arrojada das temáticas e tradições *criollistas*, tal como se depreende da expressão poética dos líderes da vanguarda argentina.⁶

Se comparada ao predomínio incontrastável da língua espanhola e de seus baluartes — editores sediados na metrópole,

mentores “externos” (Unamuno, Baroja, Azorín), “internos” (Darío, Lugones) e “viajantes” (Alfonso Reyes, Pedro Enríquez Ureña) da nova geração —, a unificação linguística brasileira se viabilizou por intermédio do eixo Rio de Janeiro-São Paulo, em torno do qual se movimentavam, por surtos espasmódicos de criatividade, os núcleos regionais com peso político e cultural (Porto Alegre, Belo Horizonte, Recife, Salvador, os de maior envergadura). A literatura regionalista brasileira nunca mereceu o lugar de honra concedido à literatura gauchesca argentina, tampouco conseguiu entronizar personagens como o Jeca Tatu no panteão mítico da nacionalidade, à maneira do sucedido com o herói-desertor Martín Fierro, recuperado e incensado por Lugones, Gálvez e Borges.

O fato de o espanhol e o português serem os idiomas expressivos dessas vanguardas periféricas barrou naquela conjuntura a difusão internacional de seus autores e obras, mas, em compensação, dilatou as margens de explosão criativa por conta dos reajustes e reciclagens a que tiveram de submeter os empréstimos feitos junto aos modelos europeus. Dito de outro modo, o mercado confinado pelos idiomas ibéricos foi também revertido em trunfo nada desprezível ao alcance dos vanguardistas, ainda que disso não tivessem então plena consciência, em pedágio capaz de preservar certo tônus de riscos e ousadias de fatura, hoje alicerce irrecusável de um mercado avantajado de bens culturais. Os idiomas da colonização serviram de lastro a uma história excêntrica, matéria-prima dos acervos circulantes em mercados que se têm expandido em ritmo maior do que aqueles servidos por línguas europeias até faz pouco dominantes, como o francês e o italiano, agora em refluxo em termos de falantes e de público consumidor.

GÊNESE DO NACIONALISMO LITERÁRIO

O legado histórico desses países sul-americanos, desde a época colonial, passando pelas guerras e movimentos de independência, pela arregimentação algo tardia do comando político e cultural em torno das capitais (em especial, o caso de Buenos Aires), até a era de consolidação dos regimes republicanos, contribuiu de modo decisivo para as feições assumidas pelos surtos de renovação literária e artística nas três primeiras décadas do século passado. Como bem demonstra a experiência das gerações romântica e realista, no Brasil, e das homólogas gerações romântica, modernista e do Centenário, na Argentina, a atividade literária só pôde germinar ao abrigo das benesses e proteções concedidas pelos grupos detentores do poder econômico e político,⁷ acoplada à prestação de serviços burocráticos e simbólicos.

Assim como não se podem dissociar os textos de Domingo Faustino Sarmiento (1811-88) Juan Bautista Alberdi (1810-84), Bartolomé Mitre (1821-1906) e de José Hernández (1834-86) das agruras do exílio, dos diagnósticos conflitantes do regime de Rosas, dos projetos reformistas do país, culminando com o triunfo pessoal dos que sobreviveram à intempérie política, tampouco se podem desatrelar os escritos de Alencar, Nabuco e de Oliveira Lima dos desafios e impasses com que tiveram de defrontar no desempenho de funções públicas desde o regime monárquico até o período republicano. As realizações intelectuais modelares de Machado de Assis ou de Leopoldo Lugones (1874-1938), a despeito das diferenças de linguagem e de gênero, como que se valiam das energias suscitadas pelo engate da atividade autoral mais ou-sada no emaranhado de liames envolvendo os diferentes círculos e frações da classe dirigente.

Nesses países, os praticantes da atividade literária ou artística jamais conseguiram se desvincilar do domínio estrutural

exercido pelos grupos políticos dominantes, ora agasalhados pelos dispositivos oligárquicos estaduais ou pelo Estado central, como no Brasil, ora abrigados sob a chancela dos proprietários de empreendimentos privados ou custeados pelo patrimônio familiar, tal como sucedeu no caso argentino. A rigor, a diferença consistiu nos tipos de mediadores políticos que se mostraram propensos a dar sustentação material e institucional à vida cultural: os manda-chuvas e próceres patidários no Brasil, operando como chefes de redes burocráticas no interior dos poderes constituídos; os magnatas e chefões da grande imprensa portenha, toda ela atrelada às bandeiras de partidos e às palavras de ordem de coalizões governamentais. O brasileiro Oswald de Andrade (1890-1954) e os argentinos Oliverio Girondo (1891-1967) e Ricardo Güiraldes (1886-1927) são exemplos conspícuos de escritores cuja audácia criativa estava bem escorada em condições privilegiadas de fortuna pessoal, a folga material como que espicaçando o arrojo de invenção.

Remontando à tutela exercida pelo mecenato imperial brasileiro e ao enfrentamento entre o regime de Rosas e a elite letrada argentina, tais mediadores mantinham as atividades intelectuais no cabresto, as quais alternavam picos a reboque da urgência política às conquistas palpáveis dessa inteligência. Uma camada intelectual com trabalho na política, pensada entre o tacão do serviço por encomenda e o desafio de um feitio expressivo autóctone. Por conseguinte, quaisquer avanços em matéria de autonomia e fôlego de invenção dependeram de recursos das entidades públicas com inserção estratégica no âmbito cultural — por exemplo, a universidade, o principal esteio da atividade intelectual no Brasil desde meados do século xx⁸ —, ou do êxito alcançado no mercado de bens culturais, tal como se passou com a voga da novela latino-americana. Os atropelos de autonomia derivaram da consolidação de espaços de produção e circulação (universidades, editoras, entidades corporativas) protegidos do dízimo político.

Os experimentos vanguardistas nesses países devem ser apreendidos pela conjunção de fatores estruturais modeladores da atividade intelectual: as condições de exercício do mecenato, a morfologia social dos integrantes desses movimentos e as ligações dos escritores com mentores, modelos e paradigmas vigentes nas metrópoles europeias. Se comparadas à vida intelectual brasileira, os contrastes mais gritantes entre as condições de estrutura e funcionamento do campo literário e artístico na Argentina, nas décadas de 1910 e 1920, têm a ver com o impacto bastante desigual do legado colonial e pós-independência na modelagem de um acervo referencial de obras e modelos de excelência no domínio cultural. Até o momento de eclosão das vanguardas, as sucessivas gerações de intelectuais repartiam seus empenhos entre a escrita e a atividade política, por vezes restrita à colaboração na imprensa, e ao mesmo tempo reagiam às mudanças e propostas surgidas no Velho Mundo. Esse diferencial é bastante acentuado e perceptível no domínio das artes visuais, em cujo âmbito parecem um bocado descompassados os frutos acumulados por seus praticantes no Brasil e no Prata.

A história cultural da era Rosas e o desfecho tardio de um arreglo político satisfatório, o qual se traduziu na federalização de Buenos Aires, destoaram frontalmente das políticas culturais centralizadoras subvencionadas pelo erário monárquico brasileiro.⁹ O arbítrio régio subsidiou a Missão Artística Francesa de 1816, a Academia Imperial de Belas Artes em 1826 e as Exposições Gerais de Belas Artes no período 1840-89, iniciativas que acabaram se estabilizando no regime republicano, as atividades de ensino cabendo à Escola Nacional de Belas Artes e a premiação sendo prerrogativa do Salão Nacional de Belas Artes a partir de 1894. Esse ciclo longo de ensino artístico e a tradição ininterrupta dos salões nacionais deram lastro expressivo a uma prática acadêmica nos gêneros entronizados pela escola de David — a composição histórica,

o retrato, a paisagem, a natureza-morta, a pintura de gênero. Nenhuma das entidades mencionadas tomou corpo em solo argentino, onde tampouco se enraizou um gênero como a pintura de paisagem. No Brasil, a continuidade dessa tradição acadêmica se firmou por uma linhagem de mestres que acabaram atuando como modelos de excelência e líderes de vendas numa praça acanhada como era então o Rio de Janeiro e, logo adiante, também em São Paulo. O mecenato exercido pelo poder público e pelas famílias da elite fez as vezes de arremedo de um mercado de arte.

Na Argentina próspera e otimista da década de 1920, observa-se a virtual ausência de iniciativa governamental ou pública em matéria de apoio à produção cultural. A pujante indústria editorial firmou investimentos e projetos em todos os ramos, formatos e gêneros — diários, periódicos, tabloides, revistas literárias, folhetins, livros —, atendendo às demandas prementes dos novos contingentes de leitores, descendentes da massa de imigrantes europeus, italianos na maioria, recém-instalados no país.¹⁰ Tamanha efervescência editorial alicerçou a vida cultural, ou melhor, operou como braço firme de um mecenato privado, exercido ora em chave pessoal por figuras prestigiosas de famílias cultivadas da elite dominante, ora por meio de jornalistas que se lançaram em empreitadas de risco, na produção de jornais noticiosos, revistas ilustradas, coleções de livros, ou ainda pelos porta-vozes de organismos políticos (partidos) ou confessionais (Igreja Católica). Nenhum desses mecenos se mostrou arredio à colaboração política e partidária, tanto mais visível por ocasião das crises políticas sucessórias ou das campanhas nas eleições presidenciais.¹¹

O mecenato privado reforçado pelas inúmeras frentes e iniciativas na indústria cultural de impressos ampliou tanto mais o raio de sua influência por força do fenomenal aumento do público leitor, processo expansivo que remontava ao êxito alcançado pela literatura *criollista* desde as duas últimas décadas do século XIX.¹²

Esse conjunto de balizas institucionais instauradas pela imprensa e pelos empreendimentos editoriais de ponta, destinados a um círculo restrito de leitores cultos e refinados, definiu os contornos de um espaço literário cindido entre as demandas dos grandes diários e a produção veiculada pelas revistas dos cenáculos e grupos de letrados. As revistas da vanguarda argentina — *Incial*, *Valoraciones*, *Proa*, *Martín Fierro* etc. — prolongaram as funções e atribuições até então exercidas por publicações canônicas, como *Nosotros*, alardeando os programas estéticos e as pretensões de liderança de seus mentores. Em jargão sociológico, os integrantes da vanguarda argentina operavam, de modo concomitante, num mercado comercial de impressos, endereçados a um público de massa recém-escolarizado, e num campo de produção restrita, voltada para os pares, divulgada em periódicos literários subsidados e em livros de pequena tiragem com selo de editores ousados.

HISTÓRIA SOCIAL DOS ESCRITORES DE VANGUARDA

Ricardo Güiraldes, Jorge Luis Borges (1899-1986), Oliverio Girondo, Leopoldo Marechal (1900-70), entre outros, lograram vocalizar pleitos e impor a autoridade intelectual graças ao trabalho editorial e autoral desaguado nessas iniciativas. Tais empenhos por um nome próprio não os impediram de continuar colaborando, em bases regulares, com a grande imprensa portenha. Seria, pois, descabido frisar o veio autoral, tão louvado nas revistas de circulação restrita, em detrimento dos escritos feitos de encomenda para os jornais comerciais. Aliás, alguns dos traços mais inovadores das primeiras ficções de Borges, na década de 1930, buscavam atender aos moldes da *Revista Multicolor de los Sábados*, suplemento literário (1933-4) do diário *Crítica*.¹³ A vida literária em nossos países deve ser apreendida no bojo dessa conexão