FERVOR E RETROCESSO: DUAS LEITURAS DAS VANGUARDAS LATINO-AMERICANAS EM JORGE SCHWARTZ E SERGIO MICELI

GABRIEL BUENO DA COSTA

Mestrando pelo Programa de
Pós-graduação em Língua
Espanhola e Literaturas
Espanhola e Hispano-Americana
do Departamento de Letras
Modernas da Faculdade de
Filosofia, Letras e Ciências
Humanas da Universidade de
São Paulo (FFLCH-USP).

Recebido em: 12 de janeiro de 2016

Aceito em: 12 de julho de 2017

RESUMO

O artigo busca comparar duas obras, uma do crítico Jorge Schwartz e outra do sociólogo Sergio Miceli, nas quais ambos se debruçaram sobre artistas das vanguardas literárias e artísticas da América Latina. Tendo como ponto de partida o fato de que ambos lançaram livros sobre o tema quase simultaneamente, discutimos aqui, a partir do caso de Xul Solar, o que cada uma das leituras pode trazer para a reflexão sobre os artistas e escritores das vanguardas históricas na região, mas sem buscar uma visão conciliadora sobre projetos que falam a partir de diferentes pressupostos de suas determinadas áreas.

PALAVRAS-CHAVE

Vanguardas; artes visuais; Xul Solar; América Latina; crítica.

Intelectuais e professores da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH-USP), Jorge Schwartz e Sergio Miceli lançaram, num intervalo de meses entre 2012 e 2013 e pela mesma editora, dois livros nos quais apresentam leituras diferentes e por vezes discrepantes sobre as vanguardas literárias e artísticas na América Latina. Apresentadas na forma de ensaios, suas análises se debruçam sobre obras e artistas da região das primeiras décadas do século XX e que, em alguns casos são os mesmos, como Lasar Segall, Tarsila do Amaral e Xul Solar. No presente artigo, que representa uma seção de uma pesquisa mais abrangente já concluída sobre as obras de Schwartz e Miceli, nos concentraremos em algumas questões gerais desta comparação entre os dois pesquisadores e, como exemplo, trataremos de alguns aspectos destacados pela dupla de investigadores a partir da produção artística e da biografia de Xul Solar.

O ponto de partida de nossa pesquisa foi a comparação dos trabalhos realizados por Schwartz em *Fervor das vanguardas* (SCHWARTZ, 2013) e por Miceli em *Vanguardas em retrocesso* (MICELI, 2012), porém sem descuidar do restante da obra de cada um dos dois autores no que elas poderiam enriquecer esse diálogo. Acreditamos que, a partir dessa leitura comparativa, seja possível realizar algumas reflexões críticas sobre o período das vanguardas latino-americanas, as diferentes maneiras possíveis de se analisar os mesmos objetos, a partir de áreas distintas das ciências humanas, e também sobre as condições para o diálogo entre as áreas do conhecimento, além da questão da interdisciplinaridade, já que os dois pesquisadores aqui enfocados não são originários das artes plásticas, mas acabam incluindo-as em suas trajetórias como pensadores das artes e da sociedade.

Observamos, de saída, que os títulos escolhidos para os livros já mostram uma fricção entre os dois trabalhos. Há em Schwartz uma óbvia referência ao primeiro volume de poesia de Jorge Luis Borges, *Fervor de Buenos Aires* (1923) e também um aceno ao espírito entusiasta da geração vanguardista latino-americana dos

anos 1920. Miceli, por sua vez, destaca no título de sua obra a ideia de retrocesso no arranjo das sociedades em que essas vanguardas floresceram, em países periféricos, nos quais a atividade literária “só pôde germinar ao abrigo das benesses e proteções concedidas pelos grupos detentores do poder econômico e político, acoplada à prestação de serviços burocráticos e simbólicos” (MICELI, 2012, p. 22). Pensando a produção cultural de uma perspectiva mais ampla, Miceli destaca seu contexto de dependência e complacência com relação às elites:

Nesses países, os praticantes da atividade literária ou artística jamais conseguiram se desvencilhar 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. (MICELI, 2012, p. 23)

Na análise de Schwartz, as relações dos artistas com seus curadores ou com lideranças políticas ou econômicas que lhes garantiam proteção estão ausentes. No caso de Miceli, esses vínculos estão no coração do trabalho. Se Schwartz não abandona a biografia dos artistas para analisar as obras, certamente em Miceli esta ganha um peso bem maior, porque o sociólogo defende o impacto crucial dessas relações sociais para as obras resultantes.

O elo entre o artista e sua produção e seu contexto histórico é, para dizer o mínimo, um tema absolutamente recorrente na crítica das artes. A intenção aqui não é, porém, discutir em que grau esse tipo de vínculo pode ou deve ser feito, até porque não é difícil prever que essa ênfase varie dependendo do artista, do período e de quem olha. Pretendemos pensar, porém, o que essa proximidade entre biografia e obra pode mostrar e o que poderia acabar por ocultar. Não se trata de eleger um tipo de análise considerada “ideal” ou “recomendável” (este também variará conforme artista, obra e leitura, acreditamos), nem de esperar que um sociólogo produza crítica de arte ou que um professor de Literatura produza Sociologia. Estamos

diante de dois críticos maduros e que, a partir de seus pressupostos teóricos, em nossa opinião chegam a produções que contribuem para iluminar aspectos das obras e das vidas dos artistas que se propõem a analisar. As vias diversas de acesso aos artistas, de qualquer modo, acabam por desembocar em conclusões muitas vezes distintas e é nossa intenção pensar essas divergências, seus achados e suas ausências em cada um dos casos.

Nos ensaios de Schwartz, há um trânsito entre vida e obra, mas em Miceli a aposta na biografia e no contexto é bem maior. “A mirada da floresta em desfavor de árvores em clareira” (MICELI, 2012, p. 16), afirma privilegiar o sociólogo. Em Schwartz, há uma ênfase maior em cada uma das árvores, digamos, mas não se pode afirmar que não esteja presente a ambição de mostrar de alguma maneira um esboço da “floresta”, a partir da soma das leituras específicas.

Em estudo clássico sobre as vanguardas europeias, Peter Bürger afirma que elas se voltaram tanto contra o aparelho distribuidor, ao qual está submetida a obra, quanto contra o status da arte na sociedade burguesa (BÜRGER, 2008, p. 53). “A intenção dos vanguardistas pode ser definida como a tentativa de direcionar a experiência estética (que se opõe à práxis vital), tal como o esteticismo a desenvolveu, para a vida cotidiana” (BÜRGER, 2008, p. 72), afirma. Esses artistas voltaram-se, portanto, contra uma visão da “arte pela arte”, buscando restaurar seu vínculo com a vida e mostrar que a autonomia seria uma categoria ideológica da burguesia, de acordo com o investigador alemão (BÜRGER, 2008, p. 92).

Além das influências europeias, é preciso levar em conta também as especificidades latino-americanas nessas produções. O cenário em que nossas vanguardas se moviam, como sabemos, era de transformação. Em seu capítulo “As cidades burguesas”, o historiador José Luis Romero apresenta as importantes transformações sofridas pelas maiores cidades latino-americanas na passagem do século XIX para o XX, com o crescimento da população e sua diversificação – inclusive com a chegada

de grandes contingentes de imigrantes em muitas dessas zonas –, a modificação de suas atividades, em uma verdadeira vertigem de mudanças que “tornavam irreconhecível uma cidade em vinte anos” (ROMERO, 2004, p. 283). O historiador lembra a inspiração na grande mudança ocorrida em Paris, sob o comando do barão de Haussmann, mas também afirma que essas “metrópoles de imitação à primeira vista” desenvolveriam seus matizes singulares, gradualmente (ROMERO, 2004, p. 286).

Ana Pizarro afirma que, nas vanguardas latino-americanas, há “rasgos, relaciones, tiempos, articulaciones, espacios y ritmos específicos” (PIZARRO, 1981, p. 83). Pizarro detalha essa especificidade latino-americana:

Participando de un espíritu revolucionario relativamente común, los nuestros apuntan a contenidos distintos en donde las técnicas originales implican la expresión de una visión de mundo otra, de hecho mucho más ligada a la historia concreta de América Latina y a un modo de asumirla. (PIZARRO, 1981, p. 83-84).

Em seu estudo sobre as vanguardas, Viviana Gelado diz que há diferentes recortes temporais usados por pesquisadores para definir o que seria o período das vanguardas latino-americanas. O próprio Jorge Schwartz propõe, em seus estudos, os anos de 1909 a 1938, enquanto outros usaram períodos diferentes. Neste trabalho, seguimos a periodização de Schwartz. Seria preciso ainda ressaltar, porém, que nosso recorte é bem específico, apenas dos artistas presentes nos trabalhos de ambos na dupla investigada, portanto concentrado em Argentina e Brasil.

Ana Maria de Moraes Belluzzo diz que, durante as vanguardas artísticas de 1920 e 1930, há “a coexistência sincrônica de diversas etapas artísticas” (BELLUZZO, 1990, p. 16). Se na Europa as vanguardas são vistas como a culminação de um processo iniciado em fins do século XVIII, na América Latina elas inauguram uma nova etapa da consciência regional, defende a autora. Sobre o gru-

po modernista brasileiro, Belluzzo afirma que ele “afronta as tradições acadêmicas, com a qual a ruptura seria total” (BELLUZZO, 1990, p. 18).

Em outras leituras, porém, é defendido que essa tensão entre ruptura e continuidade deve ser vista de modo mais matizado. Como os trabalhos de Miceli sustentam, os artistas modernistas brasileiros se viram muitas vezes forçados a negociar o grau de experimentação com seus mecenas e com o público consumidor, que não era afeito aos trabalhos mais radicais produzidos na Europa, e a vanguarda brasileira, notadamente na pintura, seria fruto dessa negociação com as elites.

Belluzzo defende que a renovação artística que surge fora do patronato e das instituições culturais oficiais e do mercado incipiente, com o apoio da aristocracia cafeeira, “significou também o artista exercendo sua independência, realizando um gesto de liberdade com relação ao aparato produtivo e distributivo” (BELLUZZO, 1990, p. 18). É interessante contrastar essa visão com a do livro *Imagens negociadas: retratos da elite brasileira (1920-40)*, de Sergio Miceli (1996). Em sua obra, o sociólogo mostra a partir de retratos feitos pelos modernistas justamente essa negociação entre os mecenas da aristocracia cafeeira e os artistas. Miceli denuncia o que vê como uma “narrativa mítica” do movimento modernista no Brasil, que procura garantir ali um marco de ruptura, onde “ninguém se sente desafiado a deslindar as condições sociais desse momento da história cultural num conjunto mais complexo de transformações” (MICELI, 1996, p. 15-16).

Na obra que é um dos pontos de partida de nossa investigação, Miceli destaca o fato de que Segall e Xul Solar seriam artistas “emblemáticos” da vanguarda sul-americana dos anos 1920, com trajetórias “modeladas em meio ao intercâmbio transatlântico entre linguagens e imaginários vigentes nas metrópoles europeias e nos países periféricos de adoção” (MICELI, 2012, p. 143). O sociólogo lembra as hostilidades enfrentadas por cada um dos artistas nos centros artísticos europeus e também o fato de que, ao instalarem-se na América do Sul, viram-se desafiados a

adaptar o aprendizado europeu aos temas locais. E ressalta o fato de que ambos precisaram, em suas palavras, moldar-se ao gosto dos clientes. “Tiveram de inventar uma figuração plástica ajustada ao repertório do mecenato nativo” (MICELI, 2012, p. 144).

Vejamos, agora, como Schwartz enfoca o trabalho de Xul Solar. É interessante notar que o pesquisador parte, no primeiro dos dois artigos dedicados ao artista (inicialmente o texto de um catálogo de uma exposição no Malba), da “gênese do *neocriollo*” e aponta para o fato de que Xul Solar nasceu imerso em um espanhol que é “um fenômeno típico da Cosmópolis babélica na qual Buenos Aires se transformou a partir do final do século XIX” (SCHWARTZ, 2012, p. 149). Temos, portanto, a aspiração de situar Xul Solar em seu diálogo com a língua desde o início do ensaio, tendo um cenário específico como pano de fundo.

O crítico lembra que o projeto de escritura em Xul Solar, os chamados San Signos, “não pode ser visto separadamente de quase nenhuma de suas outras iniciativas” (SCHWARTZ, 2012, p. 169). Após discutir esse projeto linguístico, Schwartz conclui que os escritos do artista “permitem a análise e o comentário, mas algo sempre escapará a uma interpretação, que nunca chegará a ser definitiva” (SCHWARTZ, 2012, p. 177).

O outro artigo publicado por Schwartz fez originalmente parte do catálogo da exposição *Xul/Brasil: imaginários em diálogo*, realizada em 2005 na Pinacoteca de São Paulo. Neste texto, o ponto de partida está no fato de que o argentino foi o “único artista que incorporou o Brasil em seu imaginário de forma sistemática” (SCHWARTZ, 2012, p. 178), inclusive com o *neocriollo*, em grande medida uma mescla do espanhol e do português. Ao longo do ensaio, são traçados paralelos entre o trabalho de Xul e de outros artistas do Brasil no período: Ismael Nery, Di Cavalcanti, Lasar Segall, Rego Monteiro, Antônio Gomide, em ensaio no qual Schwartz afirma retomar “a tradição dos diálogos imaginários” (SCHWARTZ, 2012, p. 183).

O crítico destaca, por exemplo, que havia na biblioteca do artista uma edição de *Macunaíma*, de Mário de Andrade, e que este era um dos poucos livros anotados. Schwartz compara Xul a Ismael Nery, afirmando que ambos pertencem “à estirpe dos artistas visionários”, em que o sentido simbólico das pinturas se subordina ao caráter essencialmente místico de suas vivências (SCHWARTZ, 2012, p. 183-184). Temos neste texto um dos marcantes exemplos da trajetória do pesquisador de buscar aproximações entre hispano-americanos e brasileiros, recusando-se a encaixar em seções estanques os latino-americanos, dentro do espírito de seu artigo “Abaixo Tordesilhas!” (SCHWARTZ, 1993). Em Schwartz, acreditamos que se destaca a busca pela singularidade, mas sem perder de vista as possíveis relações entre Xul e outros artistas. Talvez seja possível afirmar que Schwartz está mais colado a seu objeto de estudo e demonstra mais paixão diante dele enquanto, para Miceli, Xul Solar é visto como um exemplo bem acabado de um movimento geral que ele flagra na vanguarda argentina da época.

Um risco que buscamos evitar em nossa investigação é o de buscar uma suposta visão harmônica a partir de linhas de pesquisa tão diversas. Na leitura dos trabalhos e nas entrevistas com a dupla, as distâncias são evidentes, o que desencoraja qualquer tentativa de síntese apaziguadora entre suas obras. Mais produtivo, acreditamos, é averiguar em cada obra, em cada artista e em cada aspecto analisado pelos dois o que pode ser relevante para pesquisas futuras e o que poderia ser deixado de lado ou mesmo contestado. Se a trajetória acadêmica nos inclina mais para o trabalho desenvolvido por Schwartz (ossos do ofício?), não deixamos de reconhecer o valor da produção de Miceli para iluminar alguns aspectos sociais e suas consequências na trajetória artística de nossos vanguardistas.

Bibliografia

- BELLUZZO, Ana Maria de M. Os surtos modernistas. In: **Modernidade: vanguardas estéticas na América Latina**. BELLUZZO, Ana Maria M. (org.). São Paulo: Memorial, UNESP, 1990.
- BÜRGER, Peter. **Teoria da vanguarda**. São Paulo: Cosac Naify, 2008.
- GELADO, Viviana. **Poéticas da transgressão: vanguarda e cultura popular nos anos 20 na América Latina**. Rio de Janeiro: 7Letras; São Carlos: EdUFSCar, 2006.
- KANZEPOLSKY, Adriana. O olhar preciso sobre as artes. **Revista Pesquisa Fapesp**, edição 209, julho de 2013. Fonte: <http://revistapesquisa.fapesp.br/2013/07/12/o-olhar-preciso-sobre-as-artes/>. Acesso em 18/06/2014.
- MICELI, Sergio. **Vanguardas em retrocesso: ensaios de história social e intelectual do modernismo latino-americano**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- _____. Prólogo: O enigma portenho. In: **Modernidade periférica: Buenos Aires 1920 e 1930**. SARLO, Beatriz. São Paulo: Cosac Naif, 2010.
- _____. **Nacional estrangeiro: história social e cultural do modernismo artístico em São Paulo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- _____. **Imagens negociadas: retratos da elite brasileira (1920-40)**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- PIZARRO, Ana. Vanguardismo literario y vanguardia política en América Latina. **Revista Araucaria**, n. 13, p. 81-96, 1981. Santiago de Chile: 1981. Fonte: http://www.archivochile.com/Cultura_Arte_Educacion/araucaria/araucaria13.pdf. Acesso em 9/03/2014.
- ROMERO, José Luis. As cidades burguesas. In: **América Latina: as cidades e as ideias**. Rio de Janeiro: UFRJ, 2004.
- SCHWARTZ, Jorge. **Fervor das vanguardas: arte e literatura na América Latina**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

_____. **Vanguardas latino-americanas: Polêmicas, Manifestos e Textos Críticos.** 2ª edição, revista e ampliada. São Paulo: Edusp, 2008.

_____. Abaixo Tordesilhas! **Revista Estudos Avançados**, volume 7, n. 17, janeiro/abril de 1993.

_____. **Vanguardia y cosmopolitismo na década de 1920 – Oliverio Girondo e Oswald de Andrade.** Trad. Mary Amazonas Leite de Barros e Jorge Schwartz. São Paulo: Perspectiva, 1983.