

REMATE DE MALES

Campinas-SP, (33.1-2): pp. 305-310, Jan./Dez. 2013

Livia Grotto

liviagrotto@gmail.com

SCHWARTZ, Jorge. *Fervor das vanguardas, arte e literatura na América Latina*. São Paulo, Companhia das Letras, 2013.

Fervor das vanguardas reúne catorze textos de Jorge Schwartz publicados de forma esparsa entre 1984 e 2009. São conferências, notas, artigos e ensaios em que o vasto trânsito do autor com a arte e a literatura latino-americana permite-nos avistar escritores e artistas do Uruguai, da Argentina e do Brasil, além de outros que passaram por aqui e se somaram ao esforço modernista de renovação da cultura.

Lasar Segall foi um desses artistas. Ele veio ao Brasil pela primeira vez nos anos 1910 e, com o tempo, conjugou a herança judaica de sua formação inicial com as tradições africanas e latino-americanas. No ensaio de maior folêgo a seu respeito, intitulado “Lasar Segall: um ponto de confluência de um itinerário afro-latino-americano nos anos 1920”, Schwartz contextualiza com grande erudição o ambiente literário e artístico no qual a obra do pintor lituano foi produzida para, desse modo, problematizar a sua suposta brasilidade, sobretudo no que se refere à temática negra. Ao percorrer essa novidade de seu projeto plástico – que conta, entre outros, com uma série da década de 1920 que representa prostitutas do Manguê carioca, com as telas de 1924 *Mulata I*, *Mulata com criança* e *Menino com lagartixa*, além de treze desenhos para os *Poemas negros* (1947) de Jorge Lima –, o crítico aponta para a permanência da estrutura expressionista que marcou a produção de Segall desde antes de sua chegada ao Brasil. Contrariando aqueles que lhe atribuíram uma espécie de aprovação das

questões nacionalistas brasileiras, Schwartz considera que a figuração do negro, mesmo que assimilando uma temática nova e, paradoxalmente, primitivista – de acordo com uma atitude comum a outros artistas da vanguarda –, traduziria visualmente o equivalente do judeu, pois ambos teriam sido representados na sua amargura e solidão, cercados pela pobreza, pela prostituição e pela morte.

Em “Segall: *Casal na rede*”, Schwartz também explora a fase brasileira desse artista, que teria descoberto aqui uma nova luz e uma nova paleta de cores. As formas ovais, arredondadas e elípticas que caracterizariam a sua produção da década de 1940 – contrastando com o caráter retilíneo das florestas dos anos 1950 – ganham destaque com a sensualidade de indivíduos alongados na rede. Dessa coleção de obras, o crítico privilegia *Casal na rede*, um óleo de 1947 no qual a relação amorosa do casal retratado empresta movimento à cena.

Em “Segall, uma ausência argentina”, o autor avalia a demora para uma retrospectiva do artista lituano na Argentina, dada a recepção que obteve em periódicos do país e o contato com argentinos, sobretudo com o pintor Emilio Pettoruti, com a mecenas que dirigia a Asociación Amigos del Arte de Buenos Aires, Elena Sansinena de Elizalde, e com Norberto Frontini, advogado e colecionador.

Fervor das vanguardas também dedica três textos ao fotógrafo argentino Horacio Coppola: “Fundação de Buenos Aires: o olhar de Horacio Coppola”, “Horacio Coppola: metrópole em preto e branco” e “Coppola, entre Bandeira e o Aleijadinho”. Da mesma forma que o título da coletânea de Schwartz traz à memória a primeira reunião de poemas de Jorge Luis Borges, *Fervor de Buenos Aires* (1923), o primeiro ensaio consagrado a Coppola ecoa um poema desse mesmo autor: segundo a versão que se encontra, “Fundación mítica de Buenos Aires” ou “Fundación mitológica de Buenos Aires”. Efetivamente, o livro *Evaristo Carriego*, que o escritor argentino dedicou ao subúrbio de Buenos Aires e ao poeta e vizinho do bairro de Palermo, contou, na primeira edição, de 1930, com duas fotografias do jovem Coppola. Este último, entretanto, não se restringiria apenas às imagens escolhidas por Borges, de uma Buenos Aires horizontal, repleta de casas baixas, com o céu que inunda o fotograma e chega a aplastar a perspectiva, numa visão da cidade que confina com a do pampa argentino. Coppola, afinal, teria sido um artista que nasceu moderno graças à influência do irmão mais velho, Armando, e ao contato precoce com a revista de vanguarda *Martín Fierro*, cujas páginas exibiam a iconografia de pintores como Pedro Figari, Emilio Pettoruti e Xul Solar, além dos artigos militantes do arquiteto Alberto Prebisch contra os cânones decorativos e a favor da arquitetura

geométrica e funcional à maneira de Le Corbusier. Na década de 1930, Coppola colaboraria com a revista *Sur* de Victoria Ocampo e faria duas viagens à Europa. Na segunda delas, entre 1932 e 1933, incorpora-se à Bauhaus e vincula-se com a vanguarda berlinense e o círculo de Bertolt Brecht. Sua Buenos Aires é, assim, também a das perspectivas grandiosas, das linhas verticais como a do obelisco, dos edifícios monumentais.

Para o leitor brasileiro, o terceiro ensaio sobre Coppola tem especial interesse, pois recupera a única viagem ao Brasil que o artista argentino registrou em suas memórias, realizada em 1945, ano em que fotografa as esculturas do Aleijadinho, sobre as quais, conta-nos Schwartz, possivelmente já tinha tido notícia, seja através das revistas *Sur* e *Saber Vivir*, ou do livro de Newton Freitas, *El "Aleijadinho"*, publicado em 1944, durante o exílio desse intelectual brasileiro, empurrado ao país vizinho pela ditadura do Estado Novo. Como em outros textos do livro, no entanto, a cuidadosa pesquisa que Schwartz realiza com as fontes primárias revela-nos mais, pois surgem outras viagens ao Brasil e até um Manuel Bandeira capturado em pijamas na sua casa de Santa Teresa, no Rio de Janeiro.

Depois de Segall e de Coppola, o artista melhor representado em *Fervor das vanguardas* é Xul Solar, o único vanguardista que, de forma sistemática, incorporou o Brasil a seu imaginário, seja nos quadros com bandeiras verdes e amarelas, ou através da invenção do *neocriollo*, língua que forjaria uma identidade latino-americana, aglutinando o espanhol e o português do Brasil. Em “‘Sílabas as Estrelas componham’: Xul Solar e o *neocriollo*”, redesenha-se a peculiar trajetória – plástica e linguística – desse pintor argentino, poliglota, filósofo, inventor e místico, responsável por construir, nas palavras de Schwartz:

(...) uma cidade imaginária, esotérica, que olha para o futuro, e, mais que cosmopolita, universalmente cósmica, inundada de bandeiras, com uma linguagem em que o elemento coloquial, em vez de ser herdeiro de uma experiência coletiva da fala, corresponderia à invenção de uma nova linguagem para o novo homem do continente latino-americano (2013, p. 151).

Ao pesquisar a biblioteca de Xul Solar em Buenos Aires, na casa-museu do artista, o estudioso identificaria o *neocriollo* como fruto de um processo, iniciado com as cartas pessoais que o artista enviou à sua família. Processo que foi, ademais, constantemente alterado, pois Xul, movido pelo que julgava serem erros e falências do espanhol – sua língua materna – alterava o *neocriollo* a fim de aperfeiçoá-lo, seguindo uma atitude que adotou em outros projetos, como o da música, o da cabala, o do panxadrez e o da aritmética. Neste último, por exemplo,

pretendia substituir o sistema decimal pelo duodecimal, considerando as conotações esotéricas dos doze signos do zodíaco.

No mesmo ensaio, Schwartz ainda acompanha o percurso do artista para chegar a seu próprio pseudônimo – Xul Solar –, cuja grafia do nome, com “X”, marcaria um “batismo divino” e a crença do pintor de que era um iluminado, escolhido por desígnios superiores. O valor alegórico do “X”, como o da cruz de Jesus Cristo, constituiria um dos signos do *neocriollo*, presente em diversas telas, como em *Algo marcial*, *De Egipto*, *Gran Rey Santo Jesús Kristo* e *Ronda*, todas elas belamente descritas e analisadas.

Em “Xul/Brasil. Imaginários em Diálogo”, o autor retoma o seu belíssimo trabalho de curadoria da exposição homônima, que propunha ao visitante da Pinacoteca do Estado de São Paulo a correlação entre Ismael Nery, Vicente do Rego Monteiro, Emiliano Di Cavalcanti, Lasar Segall, Antônio Gomide e Xul Solar.

Além do diálogo entre artistas, existe, em *Fervor das vanguardas*, outra constante, que pode ser resumida pela intersecção dos discursos literários e plásticos, não só do ponto de vista que nunca oblitera a interação entre as imagens e as letras, mas em virtude de um duplo gesto de ler e observar, proposto ao leitor por meio das 100 ilustrações em cores que acompanham o conjunto de textos críticos. Na introdução ao livro, o próprio autor admite: “A letra levou-me, ao longo do tempo, à vertigem da imagem” (p. 9). Esse binômio é explicitado no título de um dos ensaios, “Ver/ler: o júbilo do olhar em Oliverio Girondo”, no qual Schwartz convida-nos a observar a produção desse poeta argentino – que, além de escritor, foi pintor e desenhista – segundo quatro formas de expressão visual: as manifestações explícitas sobre a arte em artigos críticos, o caráter imagético de sua palavra, o papel das ilustrações em sua própria obra e o seu trabalho como editor de livros.

Noutro ensaio sobre o poeta, “Quem o *Espantapájaros* espanta?”, Schwartz analisa esse livro surpreendente, publicado em 1932, marcado pela composição ousada, assim como por uma estratégia de publicidade inusitada, responsável por esgotar a tiragem de cinco mil exemplares no prazo de um mês. Depois de lembrar a anedota do espantalho que circulou pelas ruas de Buenos Aires para fazer a propaganda de *Espantapájaros*, o crítico resgata a força poética desse livro, sempre em relação com a imagem, analisando a capa, o caligrama inicial e o poema 12 para, desse modo, evidenciar a preocupação formal e tipográfica que distinguiu toda a obra de Oliverio Girondo.

No ensaio de abertura de *Fervor das vanguardas*, Schwartz revisita outro escritor investigado no livro já clássico entre os estudiosos

das vanguardas brasileira e argentina, também entre comparatistas: *Vanguarda e cosmopolitismo na década de 20*, Oliverio Gironde e Oswald de Andrade. Desta vez, o escritor Oswald de Andrade é cotejado com sua companheira, Tarsila do Amaral, no período em que ambos fazem jus ao “fervor” das vanguardas, dada a efervescência cultural dos anos 1920 e a “revolução a quatro mãos, de rara intensidade” (SCHWARTZ, 2013, p. 16). Em “Tarsila e Oswald na sábia preguiça solar”, perscruta-se o “olhar apaixonado” de ambos, passando por poemas e quadros e pelas remissões entre eles, sem deixar de lado uma rica documentação, que vai dos jornais de época ao diálogo com a crítica. Nesse vai-e-vem, o crítico discute questões importantes para a obra do casal “Tarsiwald”, como a fusão do interior paulista com Paris, a oposição entre rural e urbano ou entre periferia e centro, sem perder as nuances que separam os dois artistas, pois a produção pictórica de Tarsila na década de 1920 – com exceção da estreita colaboração que deixou registrada no livro de poemas *Pau Brasil* – estaria desprovida do agudo sentido de crítica social e da agressividade que caracterizariam a obra de Oswald.

Entre a Antropofagia de Oswald e o primitivismo da vanguarda europeia, sobretudo a francesa, o ensaio “Rego Monteiro, antropófago?”, investiga os textos e as ilustrações dos livros de artista do pernambucano Vicente do Rego Monteiro, publicados em francês e em Paris: *Légendes croyances et talismans des indiens de l'Amazone*, de 1923, e *Quelques Visages de Paris*, de 1925. Em 1922, esse artista teve dez obras exibidas na exposição da Semana de Arte Moderna, em São Paulo. No final da década de 1920, recusaria o convite de Oswald para fazer parte do grupo da Antropofagia, alegando ter sido o precursor desse movimento modernista. Para Schwartz, entretanto, Rego Monteiro compreende a antropofagia no seu sentido literal e dissocia-se, portanto, do sentido estético e ideológico da proposta oswaldiana. Apesar disso, o famoso *Macunaíma* poderia ter encontrado em *Légendes* uma de suas fontes de pesquisa e inspiração, algo que a crítica de Mário de Andrade jamais teria levado em conta:

Surpreende assim encontrar, cinco anos antes da publicação do grande clássico modernista, a descrição das lendas do Muiraquitã, do deus Macunaíma, do deus Tupã, de Rudá, da origem da mandioca (Mani-oca, ou seja, a casa de Mani), da deusa Ci, de Perudá, exemplos da flora e da fauna em língua tupi (o boto, o curupira, o matitaperê, a sururina etc.), sem uma única menção sequer ao que também poderia ter sido simples leitura ou uma das fontes de inspiração de Mário (SCHWARTZ, 2013, p. 44-45).

Ainda no campo de estudos brasileiros, o ensaio “Surrealismo no Brasil? Décadas de 1920 e 1930” recorda que o último dos ismos europeus,

podendo ter ganhado força no Brasil com a presença de Benjamin Péret no Rio de Janeiro e em São Paulo entre 1929 e 1931, não fez escola. Sua única representante foi a escultora Maria Martins, que, nos anos 1940, declarou-se exclusivamente surrealista. Mesmo assim, vários artistas brasileiros apresentaram, nas décadas de 1920 e 1930, “impulsos surrealizantes”, identificados pelo crítico em Ismael Nery, Cícero Dias, Vicente do Rego Monteiro, Tarsila do Amaral, Flávio de Carvalho e nas fotomontagens de Jorge de Lima.

O último ensaio de *Fervor das vanguardas*, “Um *flâneur* em Montevideú: *La ciudad sin nombre*, de Joaquín Torres García”, repõe o diálogo entre artes plásticas e literatura que percorre todo o livro, mas não deixa de marcar o fim do período vanguardista, quando o fervor dos movimentos da década de 1920 já arrefeceu. Apesar de o pintor uruguaio dever seu renome à obra pictórica, Schwartz chama a atenção para os vínculos estreitos que manteve com a escrita: suas reflexões teóricas em ensaios, conferências e textos-manifesto, o “letrismo” que, como em Xul Solar, acompanha boa parte das pinturas e, principalmente, o romance ilustrado *La ciudad sin nombre*, publicado em 1941 e até hoje pouco frequentado pela crítica especializada. A análise pormenorizada que Schwartz faz desse livro permite-lhe sublinhar – a partir do pensamento americanista do artista, de fundo asteca e inca – a crítica à indiferenciação do “novo” e à fragmentariedade da arte moderna, às quais Torres García viria opor o desenvolvimento de uma arte totalizadora, capaz de retirar o indivíduo da alienação para devolvê-lo a uma dimensão cósmica.

Dossiê

