

Periferias textuais

Jorge Schwartz

Trad. RUBIA PRATES GOLDONI

Em *Una modernidad periférica* Beatriz Sarlo adota uma estratégia de estudo que é, no mínimo, inesperada: percorre diversas periferias textuais para chegar ao centro e emergir enriquecida por uma espécie de leitura radial da cultura argentina dessas duas décadas. O título sugere de saída dois deslocamentos que rompem com a tradição dos estudos sobre o tema. O primeiro, de ordem topográfica, mostra um interesse que faz de Buenos Aires, não o centro, mas a margem, de onde se organiza o discurso. Não existe texto clássico sobre a modernidade que não a considere como um fenômeno inerente às grandes metrópoles, e que, portanto, não transforme a cidade grande em tema principal: é o que acontece com a Paris de Walter Benjamin, a Viena de Carl E. Schorske, a Leningrado e o Bronx de Marshall Berman, ou a pouco conhecida Buenos Aires de Francis Korn. Embora Buenos Aires continue sendo para Sarlo núcleo vital e centro produtor de cultura, o que muda não é tanto o *locus* de produção, mas a visão imposta por sua leitura, renovadora e desterritorializante, feita de uma forma decididamente não-convencional. A segunda mudança é de ordem cronológica. Se aceitarmos o critério geracional e o marco imposto pela década de 20 como um recorte temporal pertinente e cristalizado nos estudos sobre os movimentos de vanguarda, iremos perceber que essa nova leitura tem conseqüências temporais, ao estender o estudo até os anos 30. O projeto de *Una modernidad periférica* é ambicioso: tenta abarcar, de forma multifacetada, duas décadas muito diferenciadas na produção cultural de Buenos Aires. Por um lado, a década de 20 ficou marcada, em toda América Latina, pelos projetos "estetizantes" da vanguarda. Por outro, no final dos anos 20 e iniciados os 30, começam a prevalecer as preocupações ideológicas, "em oposição" à década anterior (Um exemplo clássico é o de Oswald de Andrade, que transforma o prefácio de seu romance vanguardista *Serafim Ponte Grande* (1933) num verdadeiro antiprefácio de arrependimento ideológico.). Neste sentido, um dos resultados mais originais deste novo livro é propor soluções de continuidade entre uma década e outra, como o próprio título já indica (1920 y 1930).

Sem se preocupar em saber onde começa o primeiro ponto do tapete (que sem dúvida não está nem no meio nem nas pontas), Sarlo mostra o avesso da trama para revelar um complexo cruzamento de relações montadas sob a forma de intrincada rede cultural. O resultado é sem dúvida um fascinante estudo do imaginário coletivo ou (para lembrar um conceito largamente usado por Beatriz Sarlo, via Pierre Bourdieu) do "campo intelectual" argentino dessas décadas: as diferentes produções discursivas e os vários níveis de recepção; a forma de ingresso de autores das mais diversas origens neste "campo intelectual", quer dizer, sua ampliação e democratização. Em outras palavras, *Una modernidad periférica* faz uma radiografia da intelectualidade desses anos através de revistas, poesia, ficção, ensaios, manifestos, entrevistas, cartas e biografias, para tentar definir, entre outras coisas, uma antiga obsessão: a *argentinidad*. A velha polêmica cidade vs. campo (Buenos Aires vs. pampa), *criollos* ou *gauchos* vs. estrangeiros, classe alta vs. classes populares, nacionalismo vs. cosmopolitismo, apresenta, na proposta dos vanguardistas, irrefutáveis signos de modernidade. Com sua nova abordagem, Sarlo consegue retratar de forma



JORGE SCHWARTZ é professor de Literatura Hispano-Americana do Departamento de Letras Modernas da FFLCH da USP e autor de *Murilo Rubião: a poética do urobora* (Editora Ática) e *Vanguarda e cosmopolitismo na década de 20: Oliverio Girondo e Oswald de Andrade* (Editora Perspectiva)

UNA MODERNIDAD PERIFÉRICA: BUENOS AIRES 1920 Y 1930, Beatriz Sarlo, Ediciones Nueva Visión, 1988, 246 pp.

sutil inúmeras facetas do nacionalismo argentino. O trajeto do livro é realmente sinuoso e elimina qualquer possível previsibilidade interpretativa. Para ler as diversas Buenos Aires e as inúmeras fórmulas de *argentinidad* (ou, como diria Borges naquela época, "argentinidad") o rastreamento dos textos é, ao mesmo tempo, eclético e rigoroso: desde o estudo biográfico, ou a estética da recepção, ou a leitura da cidade apoiada em dados de pesquisa demográfica, ou a análise semiótica necessária diante da linguagem da publicidade da época, ou a descrição pictórica, até a análise do discurso poético ou a fecunda abordagem estilística necessária diante de certo tipo de ficção. O discurso crítico desmascara constantemente e com grande habilidade uma espécie de desejo argentinizante que permeia os textos escolhidos para a análise e que permite compreender não só a produção cultural dos anos 20 e 30, mas também a das décadas seguintes.

O primeiro Capítulo, inteiramente dedicado a Buenos Aires, descreve os processos de cosmopolitização provocados pelo avassalador movimento imigratório, pelo mercado editorial, pela alfabetização, enfim, por tudo aquilo que amplia o "campo intelectual" da capital argentina. Este capítulo serve de ponto de referência topográfica para o resto do livro. Chama a atenção o fato de Güiraldes inaugurar, no segundo Capítulo, o extenso elenco de escritores analisados. A estratégia de Sarlo consiste em definir o "*criollismo gaucho*" do autor de *Don Segundo Sombra* opondo-o ao "*criollismo urbano de vanguarda*" de Borges. Este último tema, que já havia sido esplendidamente desenvolvido pela autora no ensaio "Vanguardia y criollismo: la aventura de *Martín Fierro*", é um dos achados fundamentais para a arqueologia borgiana, e serve de referência e contraposição constante para outras soluções da época.

Neste trajeto de reconstituição de utopias, Sarlo assinala que Güiraldes, cujo clássico romance foi pensado e elaborado em plena década de 20, resolve, por exemplo, ignorar os estrangeiros imigrantes que nesse momento inundam o País. Borges opta pelas fronteiras: nem o *gaucho* nem o cidadão da grande urbe. Sarlo assinala que a universalidade de Borges está, justamente, em "colocar-se, com astúcia, nas margens, nas dobras, nas zonas escuras das histórias centrais. A única universalidade possível para um rio-platense" (p. 49). Nesse sentido, a estratégia de *Una modernidad periférica* também é borgiana, na medida em que o periférico é o que permite chegar ao núcleo dos problemas ideológicos da época. Deste modo, se produz uma espécie de acomodação sísmica da produção cultural dos anos 20 e 30: Güiraldes desempenha o papel do "*criollismo gaucho*", Borges, o do "*criollismo urbano*", Macedonio (a quem é reservado muito pouco espaço no livro), a anti-representação resgatada por um permanente "eu" argentino, Arlt, o enlouquecido cruzamento do saber com o poder, e Gironde, urbano por excelência ("o mar o oprime"), a redução ao presente e ao erotismo.

As estratégias do livro vão mudando à medida em que avançam na cronologia que o estrutura. Um capítulo inteiro, que justamente rompe com a cronologia, é dedicado à tríade Lange (a mulher-menina)/Storni (a poeta)/Ocampo (a mulher-sábia): exemplos diferenciados de sujeitos, de escrituras, de política do corpo. Ao tratar de Lange, Storni e Ocampo, transgressoras cada uma a seu modo, Sarlo subordina o estudo das obras à análise das limitações sociais que cada autora sofreu e à forma como cada uma delas foi vista em sua própria época. O que interessa aqui são os diversos trajetos pessoais que Lange, Storni e Ocampo percorrem até tornarem-se "escritoras", numa época em que o "campo intelectual" era completamente dominado por "escritores". neste contexto, Victoria Ocampo é resgatada como "a primeira mulher que toma uma iniciativa cultural-institucional que afeta destinos intelectuais masculinos" (p. 24). No entanto, o resgate não impede o distanciamento crítico: num dado momento, Victoria Ocampo recebe o epíteto de "Gioconda dos pampas", (p. 92). A riqueza das biografias e a lucidez com que se articulam texto/contexto superam as limitações de uma visão "feminista" restritiva destas três escritoras.

No Capítulo IV aparece uma das idéias centrais do livro de Sarlo: que existe continuidade entre a década de 20 e a de 30, que a primeira torna possível a segunda, e que existem soluções de continuidade entre as duas. A primeira solução é de caráter temporal: "a década de 30 desenvolve o que foi adquirido e imposto na de 20" (p. 104); a segunda, de caráter ideológico, é a revelação de que *Sur* (1931) e *Contra* (1933) são derivações de *Martín Fierro*: "*Sur* ocupa o campo já conquistado por *Martín Fierro* e não precisa para ampliá-lo ou modificá-lo, recorrer às táticas de guerrilha estética do *martínfierrismo*" (p. 143); "*Contra* é o fim do *martínfierrismo* e, de outro (ponto de vista), sua continuação" (p. 150). Se por um lado esta admirável trama revela uma sólida articulação, inclusive de contrários, para mim fica difícil ver *Sur* como herdeiro de *Martín Fierro*, embora Gironde apareça na clássica fotografia da escada na casa de Victoria Ocampo. Se optarmos por estes parâmetros, a sobriedade de *Sur* e o tom "sério" que sempre a caracterizou, aproximam-na muito mais de *Proa* que de *Martín Fierro*. Por outro lado, restam algumas perguntas: terá sido *Martín Fierro* condição *sine qua non* para a existência de *Sur*? O projeto de Victoria Ocampo

teria sido muito diferente sem o ruidoso precedente martinfierrista? A arquitetura traçada por Sarlo é, sem dúvida, perfeita como solução histórica, já que a dialética das duas décadas fica, depois da leitura, perfeitamente articulada. Mas também me questiono se o afã de coerência globalizante não estaria se superpondo às especificidades dos textos.

Da ampla gama de revistas consideradas no livro, duas recebem tratamento privilegiado: *Proa*, que tradicionalmente é analisada como sendo uma revista secundária face a *Martin Fierro*, e a interessantíssima e quase clandestina *Contra*. E no constante jogo de comparação e contraste, a leitura de Sarlo oferece categorias renovadoras: "*Proa* é revista de modernização e *Martin Fierro* de ruptura (p. 112)". A importante e difícil distinção entre modernidade e vanguarda fica aqui mais clara, e ajuda a repensar e reclassificar certos grupos, como *Contemporáneos*, do México, confrontado ao *Estidentistas*, ou algumas publicações brasileiras confrontadas à radical *Revista de Antropofagia*. Este mesmo capítulo desenvolve o tema do "novo", como fundamento de uma certa vanguarda estetizante (*Martin Fierro*, *Índice* e *Proa* principalmente) que se contrapõe, no Capítulo V, à vanguarda revolucionária: não a visão extremada de *Los Pensadores* e *Claridad*, submetida a regras partidárias, mas aquela que consegue conciliar a renovação estética com um projeto socialista. Para isso, Sarlo ressuscita os cinco últimos números da revista *Contra*, dirigida por Raúl González Tuñón. Penso que a importância de *Contra* se deve ao feliz encontro do social com o estético, justamente numa época em que as posições já estavam bem radicalizadas.

Aos que nos delicias em analisar os anos 20 olhando inevitavelmente para Paris, Sarlo nos responde no Capítulo V com a Rússia de Eifás Castelnuovo (*yo vi...! em Rusia*, de 1931), e com a Espanha da década de 30. O Capítulo sublinha a efervescência provocada pelo II Congresso de Escritores Antifascistas que se reuniu em Valencia, em julho de 1937, e que contou, entre muitos outros, com a presença argentina de Raúl González Tuñón e de Córdoba Iturburu.

E aqui entra o Capítulo VI, inteiramente dedicado a Raúl González Tuñón.

Várias vezes me perguntei o motivo de se dar a Tuñón um espaço tão privilegiado. De fato, Tuñón já está presente no Capítulo anterior com a revista *Contra*, da qual era diretor. Por um lado, todos os escritores de *Una modernidad pentélica*, à exceção de Tuñón, são tratados em grupos. Temos assim que Borges fica espremido no Capítulo II, entre Güiraldes, Arlt e Gironde, e seus ensaios desta época acabam sendo bastante sacrificados (à exceção de "El idioma de los argentinos"). Isto, sem falar nos "marginais", tratados no Capítulo VII (Enrique González Tuñón, Olivan, Riccio, Yunque, Gálvez, Stanchina, Barletta e Castelnuovo). Sarlo é atraída pela polifônica combinação de escritor, viajante, jornalista, político militante, enfim, a imagem perfeita do intelectual *engagé*. Tuñón parece ser o poeta que melhor conciliou seu compromisso ideológico com o projeto cosmopolita da vanguarda. Mas seu cosmopolitismo poético se empobrece em *La calle del agujero en la media* (1930), com versos como os seguintes:

"Y aunque mi sombrero y mi corbata y mi espíritu canalla
sean productos perfectamente europeos
soy triste y cordial como un legítimo argentino". (p. 24)

É quase inevitável comparar estas linhas com a elegante solução encontrada muitos anos antes por Rubén Darío: "Mi esposa es de mi tierra, mi querida de París"... No poema que dá título ao livro, os versos revolucionários de Tuñón nos põem também diante de exemplos como o seguinte:



Arquivo Jorge Schwartz

"Mui ko wile"
(Minha vontade e a tua juntas),
têmpera de Xul Solar (1962)

"Tú crees todavía en la revolución
y por el agujero que coses en tu media
sale el sol y se llena todo el cuarto de sol". (p. 56)

É óbvio que o tratamento criativo de Sarlo supera de longe a qualidade poética de Tuñón. O livro sublinha, com razão, a "cultura de mescla" que representa Buenos Aires, e González Tuñón vem a ser uma ilustração preciosa. Contudo, me pergunto se a comovedora militância de Tuñón durante a Guerra Civil Espanhola, e seus versos, "que foram cantados, como anônimos, por povo e combatentes" (p. 177), justificam sua redenção poética.

Na complexa trama de autores e revistas, Borges aparece uma e outra vez não só como fundador mítico de Buenos Aires, como uma das figuras do tapete, mas como o fio, também borgeiano, que corre por trás de todas as figuras. Assim é que ressurge, no último Capítulo (VIII), com seu prólogo a *Paso de los Libres* (1934), de Arturo Jauretche. Este cruzamento permite o confronto de duas dimensões contemporâneas, mas diferentes, da relação do texto com a história. Neste tardio poema gauchesco, Jauretche renova o gênero do "criollismo político" (p. 212) ao atualizá-lo na década de 30. Borges reafirma o passado como invenção literária, Jauretche refuta o presente, num texto de "resistencia cultural".

Ficam para o final deste mesmo capítulo, as críticas demolidoras a Scalabrini-Ortiz, Martínez Estrada e Eduardo Mallea – cada um por sua particular maneira de querer definir e explicar *lo argentino*. Sarlo ataca as posturas nacionalistas de Scalabrini-Ortiz, que tiveram profunda influência em muitos de seus leitores; denuncia a visão negativista e racial da Argentina de Martínez Estrada, e, *last but not least*, analisa de modo implacável a ideologia de Mallea tal como se revela em seus atos e em sua escritura. Em nenhum momento do sofisticado discurso analítico deste livro cruzamos com o palavreado fácil ou os clichês que um material ideologicamente tão fecundo convida tão freqüentemente a utilizar. Pelo contrário, armada de um arsenal crítico baseado na retórica, e munida de poucos adjetivos, Sarlo consegue esvaziar semanticamente a prosa de Mallea:

"Serviçal em sua longitude, Mallea é quase sem exceção um escritor fácil. Combina as promessas próprias de um pensador 'profundo' com a ausência de densidade conseguida através da reiteração. O aspecto dos parágrafos e das frases impressiona pela extensão, mas sua estrutura interna sustenta-se na *amplificatio*. Assim, um baixo conteúdo semântico, sinonimizado no interior da frase e repetido ao longo dos parágrafos, seções e capítulos, cria a ilusão de um alto conteúdo ideológico-reflexivo". (p.231)

Una modernidad periférica assinala de forma implacável a pobreza conceitual de Mallea, mas também resgata de sua ficção o que sobra de resgatável: "Talvez pela primeira vez na literatura argentina, o feminino já não é só a paixão, mas a resistência e o controle da paixão". (p. 239)

Na introdução, Beatriz Sarlo se pergunta: "Não sei a que gênero do discurso pertence este livro: se responde ao regime da história cultural, da *intellectual story*, da história dos intelectuais ou das idéias". (p. 9) Eu também não sei, mas não tenho dúvidas quanto à clara vontade que anima este trabalho. Estamos diante de uma análise que consegue explicar-nos com brilhante coerência elementos tradicionalmente antagônicos; resolve trazer à luz nomes, revistas e conjunturas às vezes escondidas nos bastidores da vanguarda oficial. Explica-nos a ideologia de uma época através das fronteiras (borgianas) da cultura. O discurso de *Una modernidad periférica* está longe de representar a versão oficial propiciada pela academia vanguardista (começar um livro analisando os estranhísimos desenhos de Xul Solar e terminar com Mallea?), mas não deixa de fazer um excelente uso daquilo que a academia e suas margens podem oferecer. Texto quase vanguardista pelo inusitado de sua estratégia, modelo de abordagem para a compreensão de uma época.