

Vanguardas artísticas latino-americanas: modernidade, utopia e desolação

Emerson Pereti*

Resumo

Neste artigo são tecidas algumas considerações sobre a incursão das vanguardas artísticas do início do século XX nos sistemas culturais latino-americanos. Por meio do diálogo crítico com autores como Ángel Rama, Jorge Schwartz, Antonio Candido, José Carlos Mariátegui, entre outros, o estudo enfoca, sobretudo, as relações entre colonialidade, representação literária e singularidade cultural para analisar questões referentes aos diferentes projetos de construção simbólica de nação. Em meio ao rápido processo de modernização que a região atravessava, muitos vanguardistas latino-americanos, em contato com os *ismos* europeus, proclamaram a ideia do “novo”, muitas vezes à procura de expedientes estéticos e linguísticos que pudessem enfim descrever, concisamente, as ditas singularidades nacionais. Essa espécie de utopia artística se deparou, por um lado, com a resistência de um regionalismo que, advindo do Romantismo-Costumbrismo, julgava-se mantenedor das tradições que expressavam essas mesmas singularidades. Por outro lado, teve que enfrentar suas próprias contradições, ao encontrar-se, desolada, frente às agruras sociais e econômicas que também identificavam, precisamente, essas nações. Tais conflitos, exemplos de uma ambígua condição intelectual e artística, marcaram significativamente as literaturas latino-americanas, gerando, por sua vez, apuradas formas de interpretação e representação artísticas da cruenta realidade que têm, historicamente, compartilhado.

Palavras-chave: América Latina; vanguardas artísticas; construção simbólica de nação.

* Doutor em Estudos Literários pela Universidade Federal do Paraná (UFPR). Professor adjunto do Instituto Latino-Americano de Artes, Cultura e História (ILAAH) e membro do Programa de Pós-Graduação em Literatura Comparada (PPGLC) da Universidade Federal da Integração Latino-Americana (UNILA). E-mail: emerson.pereti@unila.edu.br. ORCID: 0000-0002-5781-625X.

Latin American Artistic Vanguards: Modernity, Utopía and Desolation

Abstract

In this article some considerations are made about the incursion of the artistic avant-garde of the early twentieth century in Latin American cultural systems. Through a critical dialogue with authors such as Ángel Rama, Jorge Schwartz, Antonio Candido, José Carlos Mariátegui, among others, the study focuses, above all, on the relations between coloniality, literary representation and cultural singularity to analyze some issues related to the different projects of symbolic construction of the nation. In the midst of the rapid process of modernization that the region was going through, many Latin American avant-gardists in contact with European *isms*, proclaimed the idea of the “new”, often in search of aesthetic and linguistic expedients that could finally describe, concisely, the so-called national singularities. This kind of artistic utopia encountered, on the one hand, the resistance of a regionalism that, coming from Romanticism-Costumbrism, thought it was the keeper of the traditions that expressed its own singularities. On the other hand, it had to face its own contradictions, as it found itself, desolate, facing the social and economic hardships that also precisely identified these nations. Such conflicts, examples of an ambiguous intellectual and artistic condition, have significantly marked Latin American literature, generating, in turn, refined forms of interpretation and artistic representation of the cruel reality they have historically shared.

Keywords: Latin America; Artistic avant-gardes; Symbolic nation-building.

Recebido em 31/08/2022 // Aceito em 11/02/2023

¡Ceded al nuevo impar

Potente de orfandad!

(Cesar Vallejo, XXXVI [1922] 1989, p. 132)

A irrupção das vanguardas artísticas do começo do século XX acentua, nos diferentes sistemas literários latino-americanos, a crise de representação sobre o conceito de Estado-nação instaurado a partir dos movimentos de independência do século XIX. Uma crise que reincide sobre outras crises, irresolutas, que se estendem desde a Conquista até a origem da ideia de nacionalidade na região. No extenso e diverso *novo mundo* submetido à empresa colonial europeia, foram sendo implantadas – gradativa e sistematicamente – as estruturas hierárquicas, racistas, teológicas, econômicas e patriarcais dos reinos cristãos europeus. Como mais uma cabeça dessa hidra colonial, a língua e seu tipo particular de arquivo baseado na centralidade da palavra escrita, como nos lembram Antonio Cornejo Polar (2003), Walter Dignolo (1995) e Martín Lienhard (1990), também se converteram em um estatuto de autoridade e poder: de deus, do rei, da cristandade, da arte e da cultura tidas como últimas e universais. Como tal instrumento, foram também determinantes para o projeto de imposição de um único modelo de pensamento e de representação simbólica de mundo, assim como para a prescrição de uma narrativa hegemônica sobre outras memórias, encobrendo, usurpando, canibalizando ou obliterando outras cosmovisões ou projetos coletivos. De maneira similar, o discurso fundacional pós-independência, constructo de uma cosmovisão patriarcal e elitista ainda arraigada às tradições coloniais, se instaurou como projeto unificador sobre “outras nações” ainda presentes no território dito nacional. “Um discurso estendido como circuito histórico linear”, como afirma Hugo

Achugar (2006, p. 203); “uma autoridade discursiva que apagou, suprimiu e excluiu vastas práticas imaginativas de outros estratos populacionais, entre eles grupos étnicos, mulheres, comunidades camponesas e trabalhadores urbanos”. Nunca foi de se estranhar, portanto, que, em muitos países latino-americanos, grande parte da população tenha se situado historicamente em constante crise de identidade real-simbólica frente a qualquer projeto de unidade nacional.

Para muitos escritores e intelectuais latino-americanos, o colapso no pensamento ocidental nos primeiros decênios do século XX – responsável pelo surgimento das vanguardas artísticas europeias – significou também uma revisão histórica desse projeto de nação hegemônico e a tentativa de criação de uma nova narrativa que comportasse os elementos étnicos e culturais, historicamente marginalizados, dentro do campo de expressão da nação moderna. Isso, providencialmente, em um momento no qual muitos países da região celebravam seu primeiro centenário do que se convencionou chamar de “independência”. Enquanto o movimento vanguardista europeu se constituía como uma resposta estética e filosófica ao fracasso da razão cartesiana e da noção axiológica de modernidade – que levaria também o continente ao morticínio da Primeira Guerra Mundial –, na América Latina, alguns escritores e artistas começaram a reconhecer, mais uma vez anacrônica e retrospectivamente, outros aspectos “encobertos” dessa mesma axiologia. Entre eles, o extermínio cultural e a imposição violenta de valores empreendidos sobre as populações indígenas com a chegada dos colonizadores, e sobre as coletividades negro-africanas por meio do desarraigamento forçado e da escravização. Como propõe Ángel Rama (2001, p. 214-215), esse grupo de escritores,

particularmente vinculado à vanguarda surrealista francesa, começou a fomentar um projeto estético que juntava diferentes registros etnográficos locais a uma vontade de diferença político-cultural latino-americana. Nesse projeto buscaram – a princípio no plano estético e somente depois no plano político – reencontrar elementos solapados pelo processo modernizante por meio da incorporação de componentes das culturas indígenas, negras e populares ao âmbito da ocidentalizada cultura literária e artística. Isso, como já havia acontecido no Romantismo, em um novo jogo de narrativas ao redor dos conceitos de representatividade e singularidade de uma ainda jovem “literatura nacional”.

Embora não fosse um processo homogêneo, essa proposição estética e ideológica se prefigurava particularmente na mentalidade de intelectuais liberais que haviam tido contato com os *ismos* europeus e, de modo mais fortuito, com a psicanálise de Freud e teorias revolucionárias como o Marxismo e o Anarquismo. Mediante tal contato, ao que parece, passaram a acreditar não apenas no poder transformador dos sonhos e criacional dos mitos – como muitos surrealistas de então –, mas também na possibilidade concreta de mudança social através da ação subjetiva. Grande parte desses intelectuais havia redescoberto as raízes da América na Europa e, a partir daí, passado a utilizá-las como fonte de inspiração literária e política. Os exemplos são vários: Alejo Carpentier e, mais tarde, Nicolás Guillén, em Cuba, mediante à inclusão da cultura popular negra no campo de representação da alta cultura letrada. O martinicano Aimé Césaire e sua contribuição no movimento estético e anticolonial da Negritude. Miguel Ángel Asturias, ao apropriar-se da estética de antigos textos maia-quiché, como o *Popol Vuh* e o *Chilam Balam*, na Guatemala, coração desta

civilização. César Vallejo, no Peru, em sua busca por uma expressividade americana autêntica. No Brasil, a recriação dos textos indigenistas presentes no romance *Macunaíma*, de Mário de Andrade, assim como a incorporação simbiótica da Antropofagia proposta por Oswald de Andrade. Todos esses autores, a seu modo, se tornariam expoentes vanguardistas da apropriação recriadora da cultura tradicional. Esta, nas palavras de Ángel Rama (2001, p. 571), “vista como insumo básico para criar versões estéticas de identidades mestiças e transculturadas para diversos países da América Latina”. Roberto Fernández Retamar, ao analisar mais tarde o fenômeno e compará-lo às propostas literárias antecedentes, afirmava que já não se tratava de falar generosamente dos negros e índios, como tinham feito alguns escritores no século XIX, “mas falar como negros, como índios, como mestiços raciais e culturais, o que realmente somos” (RETAMAR, 1984, p. 84). Neste mesmo sentido, como observa Jorge Schwartz (2008, p. 46), a vontade de uma nova linguagem que representasse esse universo pluriétnico e cultural estava, como havia acontecido com as ficções fundacionais da pátria no Romantismo, intimamente associada à ideia de um novo país, de uma nova língua e de um novo ser americano.

Uma “nova” nação ou sobre as linguagens utópicas

As vanguardas literárias surgem na América Latina em um momento de refundação nacional impulsionada pelo processo modernizante do começo do século XX. O internacionalismo desse processo – posto em movimento pela rearticulação transnacional dos impérios capitalistas europeus e estadunidense, assim como pelos avanços nos meios tecnológicos de comunicação,

transportes e produção industrial – coincidiu com o período de comemoração do centenário de independência da maioria dos países latino-americanos. Isso contribuiu para o desenvolvimento de um renovado sentimento nacionalista inerentemente ligado à ideia de modernização e integração territorial. É a esse tempo também que a região presencia uma mudança significativa em sua estrutura econômica, social e política – quando a oligarquia agrícola passa a perder rapidamente espaço para a burguesia industrial e se instauram, em várias nações americanas, novas formas de exploração capitalista. Essa mudança no eixo de poder, comenta Ana Pizarro, se faz sentir de maneira distinta em inúmeras partes do subcontinente: seja por meio de lutas políticas por reformas universitárias, que se estendem da Argentina a Cuba; movimentos anti-imperialistas, principalmente em Cuba e Nicarágua; reivindicações étnicas e sociais, como no Brasil, Peru e Chile; revoluções em marcha, como é o caso emblemático do México; implantação de regimes ditatoriais “liberais”, como o descrito mais tarde em *El Señor Presidente*, de Miguel Ángel Asturias, na Guatemala, assim como enfrentamento às ditaduras ligadas ao poder da oligarquia agrária que ocorria na Venezuela e na Colômbia, por exemplo (PIZARRO, 1993, p. 22). Em geral, esses processos marcavam, ainda que de maneira e ritmo desigual, a transição de todo um sistema social fundamentalmente baseado na economia agrária para um novo modelo de extrativismo de matérias-primas, notadamente influenciado pela incidência de empresas multinacionais exportadoras. Ou ainda, em alguns casos, para uma sociedade industrial, configurada a partir dos grandes centros sociais e políticas.

Representantes do “novo” – principalmente contra as formas arcaizantes de uma cada vez mais decadente oligarquia rural –,

as classes médias ascendentes, a esse tempo particularmente portadoras de um forte sentimento nacionalista, começavam a fomentar um projeto de modernização e remodelação nacional, ao mesmo tempo em que articulavam suas aspirações políticas frente aos outros estratos da sociedade deslocados pelo rápido processo de industrialização. Entre essas pessoas, uma enorme quantidade de imigrantes italianos, espanhóis, alemães, assim como setores migrantes das áreas rurais, especialmente populações negras e indígenas, que começavam a ingressar no espaço urbano desde seus cinturões periféricos. Diante dessa nova conjuntura sociocultural, muitos intelectuais e artistas advindos da classe ascendente – a qual Ángel Rama chamou mais tarde de “geração nacionalista” – se sentiram incumbidos de reformular uma grande narrativa nacional que comportasse as novas dimensões do Estado-nação. Para isso era importante, por exemplo, revalorizar, com a utilização de instrumental moderno, o folclore, as tradições culturais enraizadas, as crenças e as artes locais, recorrendo, mais uma vez, ao princípio de representatividade da literatura. Assim como havia acontecido com as narrativas fundacionais pós-independência, que, buscando forçosamente sua originalidade em relação a suas fontes coloniais, haviam apelado ao princípio da singularidade da região, através da vinculação da ideia de pátria à de sua natureza ou à sua heterogênea composição étnica (SOMMER, 2004), essas novas elites encontravam, novamente, na literatura, um instrumental poderoso para definir seu conceito de nacionalidade.

Implicitamente, e sem fundamentação, ficou estabelecido que as classes médias eram autênticas intérpretes da nacionalidade, conduzindo, elas próprias, e não as superiores que estavam no poder, o espírito

nacional, o que levou a definir novamente a literatura por sua missão patriótico-social, legitimada em sua capacidade de representação. Já não se buscou no meio físico, nem nos temas, nem sequer nos costumes nacionais, mas foi investigado no “espírito” que anima uma nação e se traduzia em formas de comportamento que por sua vez seriam registradas na escrita. (RAMA, 2001, p. 244).

Como estavam travando uma luta contra os poderes arcaicos das oligarquias, as classes afluentes, de certo modo, tiveram também que assumir como suas algumas das demandas dos estratos despossuídos da população, isso ao menos no discurso. Embora fossem antes animadas pela cosmovisão de classe e pela aspiração à condução política e intervenção nos negócios públicos, acabaram contribuindo para a geração de um clima favorável a certas reformas democráticas em muitos países de região. Dentro dessa aventura literária de refundação e modernização da nação empreendida pelas novas elites, conceitos como *crioulismo*, *nativismo*, *regionalismo*, *indigenismo*, *negrismo* e *mestiçagem étnico-cultural* somaram-se a outros como *vanguardismo urbano*, *modernização experimentalista* e *futurismo*, renovando o princípio de representação da literatura, outra vez teorizado, segundo Ángel Rama (2001, p. 240-243), como condição de originalidade e emancipação. A literatura, dessa forma, voltava a assumir aparentemente sua suposta “missão patriótico-social”. Das diferentes obras, movimentos literários, correntes estéticas e linhas ideológicas que se acumularam e se distribuíram pelo espaço geocultural latino-americano e caribenho na época, grande parte confluiria justamente para um projeto de estruturação autônoma e de identificação nacional.

Ángel Rama aponta para o conflito entre o cosmopolitismo modernizante dessa fase – representado pelas vanguardas – e o insumo cultural interno ainda resistente do regionalismo como

desencadeador de um rápido processo de transculturação, cujos efeitos influiriam profunda e decididamente na originalidade e expressividade das Letras americanas. Um exemplo claro do processo dialético a que se referiria Antonio Candido (1967, p. 133), advindo da tensão entre *substância* expressiva local e as *formas* de expressão herdadas da tradição metropolitana europeia. A cultura modernizada das cidades, apoiada em suas fontes externas e na apropriação do excedente social, passava a exercer uma dominação sobre os outros estratos culturais dos países da região. As elites ascendentes dessas cidades, em trânsito com a Europa e importadoras de seus modelos culturais, passavam a estabelecer contato com o vigoroso movimento de renovação artística ensejado principalmente pelas vanguardas francesas e italianas. Em um curto intervalo de tempo, também começam a aparecer, em pontos estratégicos da América Latina (Buenos Aires, Santiago, Lima, Cidade do México, São Paulo), correntes vanguardistas que se agrupam em torno de manifestos, revistas, poemas-programas, cartas abertas, polêmicas e atos públicos para proclamar a vontade do “novo”.

Antes de entrar oficialmente na América Latina com a Semana de Arte Moderna de 1922, manifestações vanguardistas já aconteciam por todo o subcontinente. Em 1919, o poeta mexicano José Juan Tablada introduzia, nas letras hispano-americanas, o haicai; no ano seguinte, o poema ideográfico, como havia acontecido com os caligramas de Apollinaire. Antes mesmo, o chileno Vicente Huidobro já postulava, em seu pequeno livro *El espejo de agua* (1916), os princípios do que viria a ser a arte poética criacionista. No Brasil, Mário de Andrade já havia escrito, em 1920, seu poema visceral “Paulicéia Desvairada”, que incorporava os preceitos do

Futurismo. Contemporaneamente, no Peru, César Vallejo publicava os poemas singulares de *Trilce* (1922) que, por sua ousadia lexicográfica e sintática, assim como por sua radical proposição imagética, representava uma transformação drástica na literatura em língua espanhola, tornando-se em um dos expoentes mais originais do modernismo ocidental. São também exemplos representativos desse período, como didaticamente nos mostra o crítico Hugo J. Verani, em seu texto “Estrategias de la vanguardia” (1993, p. 78): o Estridentismo representado pelo mexicano Manuel Maples Arce; a folha mural da revista *Prisma* de Buenos Aires; a Anatomía de mi Ultra de Borges, trazendo à América Latina os preceitos do Ultraísmo; os manifestos do Postumismo dominicano e do Diapelismo porto-riquenho. Entre os expoentes deste movimento se encontram também: a Rosa Náutica chilena, transmitindo, desde o epicentro europeu, aos quatro cantos, seus incontáveis *ismos*, sua “sensibilidade futurista” e sua nova “vitalidade elétrica”; as proclamas do Euforismo porto-riquenho e do Simplismo, do peruano Alberto Hidalgo; a “Carta Abierta, a ‘La Púa’”, de Oliverio Girondo; a revista peruana *Flechas*, de 1924, ou ainda os manifestos da revista *Martin Fierro*, agora fazendo-se de ventrículo dos antigos “bárbaros”, assim como tantos outros.

Apesar de estarem orientados por princípios heterogêneos e condicionados pelas raízes nacionais e ideológicas¹ de cada um, esses grupos vanguardistas mostravam, em suma, uma notável

¹ Sobre as questões ideológicas que atravessavam diferentes expressões da vanguarda na América Latina, vale citar o ensaio “Las dos tentaciones de la vanguardia”, do professor Noé Jitrik. Jitrik se referia, por exemplo, às contradições oriundas em certos movimentos, como aqueles que, tendo: “*abandonado su ya remoto origen anarquista/crítico/destrutivo, consiguió que se estableciera una homología entre él y un universo si no del todo conservador por lo menos antianárquico, ordenador, moral, en cierto modo represivo para tal como se da en varios grupos sociales a partir de 1910*”. Jitrik associa esse fenômeno a vários intelectuais que assumiram, analogamente, uma postura conservadora, entre os quais muitos dos que deram apoio irrestrito ao ditador mexicano Victoriano Huerta em sua luta contra o movimento revolucionário, incluindo o tempo em que esteve no poder entre 1913 e 1914. Cf. JITRIK, Noé. Las dos tentaciones de la vanguardia. In: PIZARRO, Ana (org.). *América Latina: palabra, literatura e cultura*. São Paulo: Memorial; Campinas: Unicamp, 1993. p. 70.

uniformidade de critérios e atitudes: representavam um levante geracional ante o que caracterizavam como “passadismo” da cultura tradicional local. Tal cultura, afirmavam, havia se esclerosado em fórmulas e temas entre o *torremarfilismo* do modernismo avançado² e o naturalismo positivista presentes nas letras hispano-americanas, ou no que, de acordo com Antonio Candido (1967, p. 137), representavam o naturalismo acadêmico e a retórica plástica dos parnasianos brasileiros. Como estética de ruptura, o vanguardismo representava não só a vertiginosa mudança tecnológica e a modernização urbana, mas também uma crise de valores e uma insurgência de novas ideologias que desmantelavam os esquemas tradicionais da cultura. Representar tal realidade, cada vez mais mutável e multifacetada, exigia, obviamente, encontrar novas formas de expressão e criação artística. No entanto, como estavam tão autoconfiantes e julgavam tão urgente dita mudança, os entusiastas do novo precisavam, em um primeiro momento, ao que parece, apelar à crítica escrachada, à zombaria no discurso, ao escarcéu e até mesmo à bufonaria. Nas palavras do professor Hugo J. Verani:

La reflexión teórica vanguardista (manifiestos, proclamas, hojas volantes) pertenece a una categoría aparte dentro de la historia literaria: es una forma de autoafirmación generacional que adopta la provocación y el gesto anárquico para instituir una nueva ortodoxia. El propósito inicial de deliberada subversión constituye el móvil común de los manifiestos o proclamas de la primera vanguardia. Son textos programáticos de disenso frente a los antecesores

2 José Carlos Mariátegui, por exemplo, em artigo publicado em novembro 1924, descrevia a ideia da “Torre de Marfim”, que ainda movia parte das Letras latino-americanas na época, como um desolado monte de escombros: “No es ocioso, por ende, constatar que de la pobre Torre de Marfil no queda ya, en el mundo moderno, sino una ruina exigua y pálida. Estaba hecha de un material demasiado frágil, precioso y quebradizo. Vetusta, deshabitada, pasada de moda, albergó hasta la guerra a algunos límfáticos artistas. Pero la marejada bélica la trajo a tierra. La Torre de Marfil cayó sin estruendo y sin drama. Y hoy, malgrado la crisis de alojamiento, nadie se propone reconstruirla”. MARIÁTEGUI, Jose Carlos. La Torre de Marfil. **Mundial**, Lima, 7 nov. 1924. Disponível em: https://www.marxists.org/espanol/mariateg/oc/el_artista_y_la_epoca/paginas/la%20torre%20de%20marfil.htm#1a. Acesso em: 10 mar. 2022.

inmediatos que dependen de condiciones de recepción y medios de comunicación precarios. La escritura entrama un proyecto polémico al servicio de la ruptura de la noción tradicional de literatura, rebelión explícita en la virulencia verbal y en el rechazo de convenciones heredadas (VERANI, 1993, p. 79).

Dessa tentativa de romper abruptamente uma suposta tradição literária viria também a busca por uma nova linguagem, seja por meio de uma expressividade legitimamente nacional, como a defesa de um “crioulismo de vanguarda” e da “língua argentina” – postulados no manifesto *Martín Fierro* pelo jovem Borges, recém-chegado da Europa –, ou de valorização e incorporação de formas características da linguagem oral de vários segmentos da população, como aquela empreendida pelos primeiros modernistas brasileiros. Entre os projetos linguísticos das vanguardas figurava também o que Jorge Schwartz chamou de “linguagens utópicas”, como a invenção de uma ortografia indo-americana proposta pelo peruano Francisco Chuquiwanka Ayulo, ou o *neocriollo* – híbrido entre o português e o espanhol –, e a *panlengua* – utopia linguística semelhante ao esperanto –, ambos inventados pelo pintor argentino Xul Solar (SCHWARTZ, 2008, p. 45-55). Nos países de heterogênea formação étnica e linguística como o Brasil, essa busca por uma nova expressividade também abarcaria esforços para chegar a uma síntese representativa, através da aglutinação de grande parte das expressões dialetais presentes no território nacional que tinha, na escritura de Mário de Andrade, seu principal exemplo³. Ou, ainda, na voracidade dos antropófagos brasileiros,

3 No capítulo em que discorre sobre as “linguagens imaginárias” dos movimentos vanguardistas, Jorge Schwartz alude a uma carta de Manuel Bandeira, de 1925, sobre o processo de escritura do romance *Macunaima*. Para nós, as considerações do poeta parecem bastante emblemáticas no que se refere a esse “ímpeto assimilacionista” de época. Perguntava-se ele: “Pretendeu [Mário de Andrade] o quê? Escapar ao regionalismo pela fusão das características regionais. Ligar o gaúcho ao pernambucano, o paulista ao cearense, o mineiro ao carioca, e, como em outros domínios de seu convite à verdade total brasileira, ‘fusionar’ linguisticamente a desigual, desmantelada identidade regional”. Cf. (BANDEIRA apud SCHWARTZ, 2008, p. 73).

principalmente na figura do esfaimado Oswald de Andrade, sempre em tentativa de deglutir o *inimigo sacro*.

Vanguardismo, regionalismo e narrativa social: os conflitos irradiadores

Como expõe Ángel Rama, se por um lado esse impulso modernizante revigorava e expandia as fontes criativas das artes nacionais, por outro ameaçava solapar, dada sua obsessão pelo “novo”, todo um conjunto de tradições e componentes peculiares das culturas regionais de cada país. Isso implicava também na anulação do movimento narrativo regionalista que, surgido ainda na época fundacional romântica e evoluído do Costumbrismo-Naturalismo do final do século XIX, era hegemônico na maioria dos países da região (RAMA, 2001, p. 248). Como vinha abordando preeminentemente temas rurais, o regionalismo mantinha estreito contato com componentes tradicionais e inclusive arcaicos da vida latino-americana, muitos deles procedentes do chamado “folclore”. Por isso, também se inclinava a conservar aqueles elementos do passado que haviam contribuído para o processo de singularização cultural da nação, ao mesmo tempo em que procurava transmitir ao futuro a conformação adquirida. Mais que um conflito de gerações, a disputa entre vanguardismo e regionalismo se dava também como uma oposição à centralidade cultural irradiada das cidades-polo. No Brasil, por exemplo, o movimento regionalista nordestino, encabeçado por Gilberto Freire, propunha, a partir do *Manifesto Regionalista*, de 1926, atacar a função homogeneizadora exercida pelo eixo cultural Rio/São Paulo. Segundo os regionalistas nordestinos, o presumido cosmopolitismo empreendido por esses

centros irradiadores, por meio da aplicação de padrões culturais estrangeiros, desrespeitava as peculiaridades e desigualdades da configuração física e social do país (FREYRE, 1996).

A essas duas forças conflitivas se juntaria também uma terceira: a narrativa social, que de certo modo marca a crise nas relações entre as elites nacionais e os outros estratos da população, revelando uma incongruência de aspirações e cosmovisões de classe. O aceleração da modernização e o deslocamento geocultural produzido por esse processo haviam criado um grande contingente de proletariado urbano nos maiores centros. A essa classe social, que agora assumia suas demandas perante as elites afluentes, também se juntavam intelectuais engajados às causas sociais. No início dos anos 1920, os movimentos socialistas, comunistas e anarquistas começam a se organizar; fundam-se progressivamente vários partidos comunistas nacionais em todo o território latino-americano e começam a se intensificar as greves operárias em vários países da região. Para muitos intelectuais do período, a tensão resultante do confronto entre “vanguarda política” e “vanguarda artística” começava a se intensificar, levando, em muitos casos, a um ponto de definitiva ruptura. Era como se representasse, para os antigos defensores da novidade, nas palavras de Antonio Candido (1979, p. 360-361), “o começo da passagem da ideia de ‘país novo’, à ‘consciência de país subdesenvolvido’”, evidentemente, com todas as consequências políticas, estéticas e éticas que isso acarretava.

Talvez um exemplo de como puderam se conciliar durante algum tempo essas duas vertentes nas letras americanas, como destaca Jorge Schwartz, esteja na figura do peruano José Carlos Mariátegui e seu trabalho frente à revista *Amauta*, de 1926, até

sua morte, em 1930. Já em seus *Siete ensayos sobre la realidad peruana*, Mariátegui se propunha a enfrentar os problemas econômicos, as mazelas do racismo colonial, as questões fundiárias, as políticas educacionais, o fator religioso e o dilema centralismo/regionalismo – característica de uma nação peruana historicamente fraturada – por meio de uma reavaliação sociocultural que se manifestaria, providencialmente, no processo da literatura. Agora, principalmente pela expressão do indigenismo, não mais como um mero protesto contra o regime centralista, mas como uma expressão da consciência e da tradição (serrana e andina), e por isso também representante legítima da singularidade cultural peruana. Assim como associava a emancipação das comunidades indígenas à construção do socialismo no Peru, Mariátegui também vinculava o tema à modernização do país e à sua renovação literária e artística. Nesta passagem de seu texto de 1928, é possível perceber como concebia as diferentes operatividades das vanguardas entre os continentes Europeu e Americano:

De igual modo el “constructivismo” y el “futurismo” rusos, que se complacen en la representación de máquinas, rascacielos, aviones, usinas, etc., corresponden a una época en que el proletariado urbano, después de haber creado un régimen cuyos usufructuarios son hasta ahora los campesinos, trabaja por occidentalizar Rusia llevándola a un grado máximo de industrialismo y electrificación. El “indigenismo” de nuestra literatura actual no está desconectado de los demás elementos nuevos de esta hora. Por el contrario, se encuentra articulado con ellos. El problema indígena, tan presente en la política, la economía y la sociología no puede estar ausente de la literatura y del arte. (MARIÁTEGUI, 1996, p. 186).

Do mesmo modo, como diretor da Revista *Amauta*, Mariátegui expressava sua dupla militância. Por um lado, assumia o compromisso com as classes indígenas sem representação política, com a luta pela reforma agrária, com a denúncia do crescente imperialismo estadunidense e com outras reivindicações de ordem social. Por outro, o autor defendia a abertura ao pensamento mais radical da época, tanto latino-americano como europeu. Para Mariátegui, as tendências e escolas de vanguarda fechavam um processo de dissolução da arte enquanto entidade autônoma, sintoma da decadência da civilização capitalista. Mas essa anarquia, na qual se desintegrava o espírito da arte burguesa, renunciava e preparava uma nova ordem, uma reconstrução da arte como um fenômeno cultural mais amplo, produto desse de toda uma dinâmica social historicamente represada, desde a colonização, que extirpou as formas de representação do antigo Tawatinsuyo⁴, até a configuração racista e excludente do Estado peruano moderno. Um exemplo desse ímpeto aparece, por exemplo, na apresentação da revista, em 1926, quando o autor propunha a restauração do sentido político da palavra “vanguarda”⁵ nas artes e letras:

Esta revista, no campo intelectual, não representa um grupo. Representa, antes, um movimento, um espírito. sente-se no Peru, há algum tempo, uma corrente, cada dia mais vigorosa e definida, de renovação. Chama-se aos responsáveis por essa renovação de vanguardistas, socialistas, revolucionários etc. Há entre eles algumas discrepâncias formais, algumas diferenças psicológicas. Mas por cima de suas diferenças, todos esses espíritos

4 Em tradução literal do quíchua: “quatro partes juntas”, forma de organização política do antigo Império Inca.

5 **Vanguarda** *sf.* “orig. parte dianteira de uma unidade militar (ou subunidade) em companhia”; “ext. grupo de indivíduos que exerce papel de precursor ou pioneiro em determinado movimento cultural, artístico, científico etc.” / XV, avanguarda XV etc. / Do fr. *avant-garde*, através da var. ant. *avanguardia* // *vanguardeiro* XX // *vanguardismo* – XX. In: CUNHA, Antônio Geraldo da. **Dicionário etimológico da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Lexikon | Editora Digital, 2007. p. 810.

colocam o que os aproxima e os une: sua vontade de criar um Peru novo dentro de um novo mundo (MARIÁTEGUI [1926] 2008, p. 279)⁶.

Utopia, negação e desolação: o “novo” em toda sua decrepitude

Porém, os acontecimentos históricos que marcariam o final dos anos vinte na América Latina colocariam essas duas vanguardas em uma posição quase irreconciliável. Ao aprofundamento dos problemas sociais originados a partir do rápido processo de industrialização convergiu uma generalizada crise motivada pelo *crash*, de 1929, que geraria um processo de recrudescimento no conservadorismo das elites locais, levando a vários golpes cívico-militares cujas consequências seriam devastadoras no campo da cultura. Para muitos escritores vanguardistas latino-americanos, esse tempo marcará, como afirma Jorge Schwartz (2008, p. 33-34): “a passagem do caráter puramente experimental das vanguardas para uma configuração mais baseada no realismo crítico”, principalmente a partir da intensa consciência estético-social nos decênios de 1930 e 1940. Paradoxalmente, o termo “vanguarda” ia perdendo o sentido à medida que o estético passava a ser contraposto pela ideia de engajamento ou desfiliação política. Um exemplo singular dessa insurgência é o poeta peruano César Vallejo. Jorge Schwartz destaca a ironia com que o poeta mais radical da poesia em língua espanhola da década de 20 lançou, desde Paris, em 1927, um dos ataques mais furiosos e contundentes contra todo princípio do novo produzido pelos vanguardistas latino-americanos. O que mostrava, afinal, que esse *novo* não era tão novo assim:

⁶ Cf. MARIÁTEGUI, José Carlos. *Apresentação de Amauta* (set. 1926). In: SCHWARTZ, Jorge. *Vanguardas latino-americanas – polêmicas, manifestos e textos críticos*. 2. ed. rev. e ampl. São Paulo: Edusp, 2008. p. 279.

Estou seguro que esses moços de hoje não fazem senão trocar rótulos e nomes pelas mesmas mentiras e convenções dos homens que nos precederam [...]. Assim como a matéria do Romantismo, a América toma emprestado e adota atualmente a camisa europeia do chamado “espírito novo” em um gesto de incurável desraizamento cultural [...]. Hoje, como ontem, a estética – se assim pode ser chamado esse pesadelo simiesco dos escritores da América – está carecendo por lá de uma fisionomia própria (VALLEJO [1927], 2008, p. 551).

Mas serão as duas viagens à União Soviética, em 1928 e 1929, e a participação na Guerra Civil Espanhola que traçariam, definitivamente, na obra de Vallejo, a linha divisória entre vanguarda artística e vanguarda social. Seu romance social *El tugsteno*, de 1931, e a obra poética *España, aparta de mi este cáliz*, de 1939, comprovam o tanto que o poeta havia se afastado da antiga experimentação e do radicalismo estético de *Trilce*. Isso, sem que deixasse, no entanto, de se orientar pela procura de uma autenticidade cultural e por uma poesia constituída como produto genuíno da vida. O mesmo aconteceria com um dos mais entusiasmados vanguardistas brasileiros, Oswald de Andrade, que, a partir da década de 1930, vendo sua condição financeira deteriorar-se drasticamente em função dos reflexos da Grande Depressão, passaria por uma espécie de crise ideológica em relação a seu passado frente aos modernistas de 1922. No texto introdutório à obra *Serafim Ponte Grande*, o criador do Movimento Pau-Brasil confessava: “O anarquismo da minha formação foi incorporado à estupidez letrada da semicolônia”. E prossegue, agora com toda a gula antropófaga regurgitada em puro ressentimento:

A situação “revolucionária” desta bosta mental sul-americana apresentava-se assim: o contrário do burguês

não era o proletário – era o boêmio! As massas, ignoradas no território e como hoje, sob a completa devassidão econômica dos políticos e dos ricos. Os intelectuais brincando de roda. [...] A valorização do café foi uma operação imperialista. A poesia Pau-Brasil também. Isso tinha que ruir com as cornetas da crise. Como ruiu quase toda a literatura brasileira “de vanguarda”, provinciana e suspeita, quando não extremamente esgotada e reacionária. (ANDRADE, [1933] 2008, p. 522).

O mesmo aconteceria com aqueles autores que mais tarde se identificariam com outros vieses ideológicos. Jorge Luis Borges, por exemplo, aquele mesmo jovem que, durante a vida em Genebra, em plena Primeira Guerra Mundial, havia se influenciado pelo Expressionismo alemão e que, através do contato com intelectuais espanhóis, havia passado a reconhecer na revolução dos soviets uma utopia realizada. Aquele mesmo Borges que havia trazido o Ultraísmo à América Latina e que tinha grandes esperanças de encontrar uma expressividade legitimamente argentina⁷ deixaria de lado todos os radicalismos e localismos, assumiria uma postura conservadora e uma defesa do elemento tradicional e universalizante da cultura. Até sua avançada velhice, Borges reconheceria sua participação nas escolas literárias vanguardistas como um grande equívoco. Sobre isso, Jorge Schwartz (2008, p. 61) recupera uma declaração na qual o escritor argentino, já aos 85 anos, em visita à cidade de São Paulo, reconhecia: “Hoje, quando penso nessas escolas, penso que foram um jogo e, às vezes, um jogo feito para a publicidade, nada mais. Não obstante, guardo boas lembranças daquelas amizades, porém não de nossas teorias arbitrarias”.

⁷ Cf. BORGES, Jorge Luis. *O tamanho de minha esperança*, publicado em Buenos Aires em Janeiro de 1927. In: SCHWARTZ, Jorge. *Vanguardas latino-americanas – polémicas, manifestos e textos críticos*. 2. ed. rev. e ampl. São Paulo: Edusp, 2008. p. 648-651.

Para uma breve e transitória conclusão

Independentemente das contradições que suscitou, é quase convenção que o fenômeno vanguardista do começo do século XX foi o irradiador de uma série de processos que transformaram substancialmente as Letras latino-americanas. Para além de sua pretensão ventríloqua, como bem apontou certa vez Beatriz Sarlo (2013)⁸, a voz emprestada dos vanguardistas criou, por certo, suas reverberações. Segundo a teoria proposta por Rama, seu impulso modernizador, por exemplo, cobrou do Regionalismo ou do Costumbrismo uma reimersão e revisão dos aspectos culturais locais com um aparato moderno. Isso para que não se perdesse todo um conteúdo cultural amplo que servia também, por meio da literatura, como instrumento de identificação e integração nacional em um tempo de graves rupturas sociais. Sua própria natureza internacionalista fez com que os artistas e escritores pudessem perceber o fenômeno cultural de sua terra sob uma perspectiva diferente, e redescobrissem – ou tentassem descobrir – sua “própria” identidade e condição histórica, assim como a vontade de expressá-la no *fazer literário*. No afã modernizante de encontrar uma literatura que abarcasse a heterogênea composição étnica e cultural de cada nação, de encontrar um expediente literário para sintetizá-la ou para encontrar uma expressividade legitimamente local, muitos deles mergulhariam no chamado “primitivo”. Mas, se o fetiche sobre esse “primitivo” ou “exótico” assolava o imaginário dos

⁸ “Falaram ao Povo, à Nação, aos Desvalidos deste Mundo, às Raças oprimidas, às Minorias. Quando se dirigiram a tais interlocutores, pensaram que estavam transferindo para eles uma verdade que tinham descoberto e que os outros não poderiam descobrir pelos próprios meios. Por isso, sentiram-se Representantes, homens e mulheres que tomavam a palavra em nome de outros homens e mulheres. E, por isso, acreditaram que essa representação, esse dizer o que os outros não podem nem sabem dizer, era um de seus deveres: o dever do saber. Deviam então libertar os outros das travas que lhes impediam de pensar e agir; enquanto isso, enquanto essa nova consciência não se impusesse a seus futuros portadores, falaram em nome deles” (SARLO, 2013, p. 160-161).

vanguardistas europeus, como expressa James Clifford (2002) em seu ensaio sobre o Surrealismo etnográfico, é certo que, entre os artistas latino-americanos, esse feito teve um significado bastante diferente.

Por mais que tal projeto se encontre hoje problematizado frente a inúmeras inquiuições advindas da multifacetada crítica contemporânea⁹, o processo que se impulsionou a partir das vanguardas e que se reestruturou em decorrência da conscientização crítica dos artistas nas décadas subsequentes é amplamente reconhecido como o ensejo de uma outra perspectiva de pensar o universo latino-americano por intermédio da representação artística. Mais uma expressão do que Silviano Santiago ([1971] 2000, p. 26) chamou de “entrelugar do discurso latino-americano”: este espaço claustrofóbico e esmagador “entre a prisão e a transgressão, entre a submissão ao código e a agressão, entre a obediência e rebelião, entre a assimilação e a expressão”. Ou o que Martin Lienhard (1990, p. 306) classificou, muito oportunamente, como “angústias e desejos próprios de intelectuais que reconhecem seu país como um território ainda ocupado”.

Referências

ACHUGAR, Hugo. **Planetas sem boca: escritos efêmeros sobre arte, cultura e literatura**. Tradução de Lyslei Nascimento. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

⁹ Tais questões envolvem, por exemplo, as teorias decoloniais (QUIJANO, 2005), (MIGNOLO, 2005); o contraponto das alteridades marginais e subalternas frente às centralidades culturais proposto pelo grupo latino-americano de estudos subalternos (BEVERLEY; OVIEDO; ARONNA, 1995); assim como a extensão dos debates sobre hibridismo (CANCLINI, 2000); transculturação (RAMA, 2001); heterogeneidade (CORNEJO-POLAR, 2003); diglossia cultural (LIENHARD, 2008); a ideia de universalidade pós-nacional frente à resignificação do nacional e o posicionamento geocultural (ACHUGAR, 2006), ou ainda toda uma corrente de Estudos Culturais latino-americanos orientados a partir das particularidades da vida, rápida e genericamente, caracterizada como pós-moderna (SARLO, 2013).

ANDRADE, Oswald de. Manifesto da poesia Pau-brasil e Manifesto Antropófago. In: ANDRADE, Oswald de. **Do Pau-Brasil à antropofagia e às utopias. Manifestos, teses de concurso e ensaios**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira/MEC, 1972.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**. São Paulo: Nacional, 1967.

CANDIDO, Antonio. Literatura e subdesenvolvimento. In: UNESCO (org.). **América latina em sua literatura**. Coordenação e introdução de César Fernández Moreno. São Paulo: Perspectiva, 1979.

CLIFFORD, James. **A experiência etnográfica: antropologia e literatura no século XX**. Tradução de Patrícia Farias. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2002.

CORNEJO-POLAR, Antonio. **Escribir en el aire: ensayo sobre la heterogeneidad sociocultural en las literaturas andinas**. Lima: Centro de Estudios Literarios “Antonio Cornejo Polar” (CELACP) Latinoamericana Editores, 2003.

CUNHA, Antônio Geraldo da. **Dicionário etimológico da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Lexikon | Editora Digital, 2007.

FREYRE, Gilberto. **Manifesto Regionalista**. 7. ed. rev. e aum. Recife: Fundação Joaquim Nabuco/Editora Massangana, 1996.

JITRIK, Noé. Las dos tentaciones de la vanguardia. In: PIZARRO, Ana (Org.). **América Latina: palavra, literatura e cultura**. São Paulo: Memorial; Campinas: Unicamp, 1993.

LIENHARD, Martin. **La voz y su huella: estructura y conflicto étnico-social en América Latina (1492-1988)**. La Habana: Casa de las Americas, 1990.

MARIÁTEGUI, Jose Carlos. La Torre de Marfin. **Mundial**, Lima, 7 nov. 1924. Disponível em: https://www.marxists.org/espanol/mariateg/oc/el_artista_y_la_epoca/paginas/la%20

[torre%20de%20marfil.htm#1a](#). Acesso em 10 mar. 2022.

MARIÁTEGUI, José Carlos. **Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana**. Lima, Peru: Editora Amauta S.A., 1996.

MIGNOLO, Walter D. Decires fuera de lugar: sujetos dicentes, roles sociales y formas de inscripción. **Revista de Crítica Literaria Latinoamericana**, ano XXI, n. 41, 1995.

PERETI, Emerson. **El Señor Presidente: transculturação narrativa e construção simbólica da nação**. Dissertação de Mestrado em Letras (Estudos Literários), Universidade Federal do Paraná UFPR. Curitiba, 2010. Disponível em: <https://www.acervodigital.ufpr.br/bitstream/handle/1884/24110/E1%20Seor%20Presidente_%20Transculturacao%20narrativa%20e%20construcao%20simbolica%20da%20nacao.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 27 out. 2021.

PERETI, Emerson; MACHADO, Rodrigo Vasconcelos. Da esperança mítica de *Hombres de maíz* à sexualidade infértil de *Mulata de tal*: construção e destruição simbólica da nação. **Revista Todas as Letras** (MACKENZIE. Online), v. 14, p. 227-238, 2012.

PIZARRO, Ana. Vanguardia y modernidad en el discurso cultural. In: PIZARRO, Ana (org.). **América Latina: palavra, literatura e cultura**. São Paulo: Memorial; Campinas: Unicamp, 1993.

RAMA, Ángel. **Literatura e cultura na América Latina**. Flávio Aguiar e Sandra Guardini T. Vasconcelos (org.). Tradução de Raquel la Corte dos Santos e Elza Gasparotto. São Paulo: Edusp, 2001.

SARLO, Beatriz. **Cenas da vida pós-moderna: intelectuais, arte e videocultura na Argentina**. Tradução de Sérgio Alcides. 5. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2013.

SCHWARTZ, Jorge. **Vanguardas latino-americanas – polêmicas, manifestos e textos críticos**. 2. ed. rev. e ampl. São

Paulo: Edusp, 2008.

SOMMER, Doris. **Ficciones fundacionales: las novelas nacionales de América Latina**. Bogotá: Fondo de Cultura Económica, 2004.

SUBIRATS, Eduardo. **Una última visión del paraíso: ensayos sobre media, vanguardia y la destrucción de culturas en América Latina**. México: Fondo de Cultura Económica, 2004.

VERANI, Hugo J. Estrategias de la vanguardia. PIZARRO, Ana (org.). **América Latina: palavra, literatura e cultura**. São Paulo: Memorial; Campinas: Unicamp, 1993.