

JORGE SCHWARTZ

Fervor das vanguardas

Arte e literatura na América Latina



A marca FSC® é a garantia de que a madeira utilizada na fabricação do papel deste livro provém de florestas que foram gerenciadas de maneira ambientalmente correta, socialmente justa e economicamente viável, além de outras fontes de origem controlada.



7. Ver/ler: o júbilo do olhar em Oliverio Girondo

Terrible nouveauté!

Tout pour l'oeil, rien pour les oreilles!

Charles Baudelaire¹

ENSAIOS SOBRE ARTE

Em poucos anos, Girondo dá um salto para a modernidade. As viagens ao Oriente e à Europa durante os anos 1920, o acentuado cosmopolitismo e a celebração do vanguardismo *martinferrista* levam-no a uma etapa de maturidade no exercício da crítica de arte, como vemos principalmente em dois artigos: “Cuidado con la arquitectura”, de 1924, e o extenso “Pintura moderna”, escrito para o catálogo da exposição da coleção Rafael Crespo, em 1936. O ensaio sobre arquitetura, publicado no número 24 de *Martín Fierro* (outubro de 1925), tem por finalidade apoiar e promover o ousado projeto dos arquitetos Vautier e Prebisch (“Casas de renta en Belgrano”), exposto na sala de arquitetura do Salón del Retiro,

em 1925. O texto, redigido um ano depois do “Manifiesto Martín Fierro”, não lhe deve nada em agressividade e virulência:

O presídio ou o fuzilamento? Em todo caso, a estética pouco tem a ver com o assunto. De fato, os arquitetos caem dentro do código penal e da psiquiatria. Nada mais imprescindível, por tal motivo, que uma regulamentação destinada a proteger-nos de seus desmandos. Da pintura e até da música, não é difícil safar-se. Da arquitetura: Nunca!²

A presença da nova arquitetura na revista *Martín Fierro*, especialmente por intermédio do radicalismo dos vários artigos de Vautier e Prebisch, merece um estudo à parte. Em todo caso, a identificação e a aliança de Oliverio Girondo com a linguagem da moderna arquitetura inaugurada por Le Corbusier — por intermédio de Prebisch — é evidente.³ Além de admirar o construtivismo representado por cubos, volumes, ausência de cornijas e o sentido retilíneo e funcional da nova arquitetura, Girondo exalta o uso dos novos materiais: o ferro e o cimento.⁴ Uma espécie de afirmação de formas e conteúdos que definirão sua orientação poética posterior, em direção à síntese, à abstração e à condensação.

“Pintura moderna”, de 1936, fecha o ciclo de Girondo como crítico de arte, iniciado 25 anos antes com um texto escrito a quatro mãos, com René Zapata Quesada, sobre a exposição de Leguizamón Pondal.⁵ Agora encontramos um Girondo maduro, radical e seguro em suas opiniões sobre arte. Como afirma Ramón Gómez de la Serna poucos anos mais tarde:

Foi um desses poucos pintores que suportaram e ultrapassaram a prova da pintura, a prova dupla da condição de artista do escritor.

Oliverio compreendeu em sua hora a pintura nova, a pintura

mais pedra de toque que houve para saber se estava capacitado para a literatura nova.

Ele soube rodear-se dessa pintura e em sua aceitação do inaudito pictórico adquiriu a faculdade de escrever o inaudito.⁶

Vários conceitos enunciados em “Pintura moderna” permitem associar esse texto aos princípios teóricos de Girondo sobre a pintura e suas realizações como poeta. Quando, no final do extenso ensaio, afirma que “com seu ar de *improvisação* e seu aspecto *perecível*, as obras dos artistas modernos serão muito *menos perfeitas* e muito *mais impuras*”⁷ (grifos meus), mais do que a apresentação de uma coleção particular, faz uma reivindicação da modernidade na arte: o fracasso do conceito de definitivo (o equivalente borgiano seria a ideia do rascunho como texto final) e a oposição àquilo que na poesia foi debatido como “poesia pura”.⁸ Na arte moderna, os processos e as formas tomam o lugar dos produtos e dos conteúdos. Girondo foi “vanguarda” no sentido mais tradicional e histórico do termo e em praticamente todas as etapas de sua produção. A contundente afirmação que abre o ensaio “Pintura moderna”, “o academicismo ressecou a pintura”, é uma frase que poderia muito bem compor o “Manifiesto Martín Fierro” ou quaisquer dos *membretes* [anotações]: “[...] a pintura vive como em um frigorífico, gelada, intumescida, rija. Urge renovar o ar, abrir de par em par as janelas, levá-la para tomar sol”.⁹ A introdução desse ensaio, de caráter mais geral e teórico, é o lugar que Girondo encontra para afirmar seus princípios e contornar a necessidade de subordinar-se ou restringir-se aos pintores ou aos quadros que compõem a coleção de seu velho amigo Rafael Crespo, deixando isso para a segunda parte do ensaio. A extensa introdução permite-lhe estender-se e expressar didaticamente seus firmes pontos de vista sobre pintura, começando pelo impressionismo, passando pelo pós-impressionismo, fauvismo e

cubismo. Deixa de lado o expressionismo e o surrealismo. Fica claro que, para Gironde, o meridiano intelectual da pintura passa por Paris, e nesse sentido sentimos falta do expressionismo berlinense, da mesma forma que sentimos falta do futurismo italiano (Boccioni, Carrá e outros).¹⁰

A interdisciplinaridade inerente às vanguardas históricas aparece no ensaio por intermédio das menções aos balés russos, ao jazz e ao cinematógrafo. Trata-se dos mesmos repertórios que *Martín Fierro* introduzira anos antes, alterando para sempre o gosto público pela arte moderna. Ao refutar o naturalismo e a cópia (desdém que passa por toda manifestação das vanguardas), Gironde exalta o essencialismo da cor e da forma. Em 1936, a meio caminho entre os *Veinte poemas para ser lidos en el tranvía* [Vinte poemas para serem lidos no bonde] e *En la masmédula*, atribui a Cézanne aquilo que será condição futura na construção de sua própria poesia: um universo cada vez mais interiorizado, regido por suas próprias leis internas, em um processo gradual de desreferencialização. A analogia com o que duas décadas mais tarde seria a linguagem de *En la masmédula* é notável:

Cézanne experimenta a necessidade de ancorar as coisas, de restituir-lhes suas vísceras, seu esqueleto [...] desentranha o que há de essencial na cor, o que a forma possui de mais expressivo e, sem se deter no transitório, esquece, voluntariamente, as contingências a que os objetos estão submetidos para penetrar na intimidade de sua construção...¹¹

Da plêiade de artistas mencionados na introdução ao catálogo, surpreende, por um lado, o reconhecimento de Picasso como o artista mais importante da geração e da violência que sua pintura significa e, por outro, a crítica final a seu excesso de hermetismo e racionalismo. Nesse julgamento sobre o cubismo, também encon-

tramos os princípios de composição que vão desembocar em *En la masmédula*: “A criação pictórica transforma-se em um ato mental. Dentro dos limites de sua tela, o artista encontra-se em um transe semelhante ao de Deus diante do Nada”.¹²

POÉTICAS VISUAIS

Dos ensaios teóricos ao exercício da poesia, poderíamos detectar quatro formas de expressão visual em Oliverio Gironde: as manifestações explícitas sobre a arte, o caráter visual de sua palavra, o papel que as ilustrações propriamente ditas ocupam em sua obra e, finalmente, seu trabalho como editor, já que foi um verdadeiro artesão de livros. A contribuição iconográfica inédita de Patricia Artundo para a *Obra completa* revela um Gironde que vai além do decorativismo. Sua mão de desenhista e pintor acrescenta elementos interpretativos à obra. O depoimento de Enrique Molina também nos revela a existência de pelo menos um quadro: “A inesquecível casa de Gironde [...] era presidida, além do Espantalho guardião a postos na entrada, por uma enorme imagem — pintada por ele mesmo —, da Mulher Etérea em pleno voo”.¹³ Será que Gironde converteu em cores “angelnorahcustodio” (figura 25)?

Os vínculos de Oliverio Gironde com as artes plásticas não são circunstanciais, ou de mero efeito decorativo, e sim têm um caráter estrutural. “Desde seu primeiro livro, *Veinte poemas para ser lidos en el tranvía* (1922), o escritor — caricaturista, desenhista e pintor — trabalhou sobre as possibilidades artesanais de seu fazer e as incorporou como material de seu próprio exercício discursivo”, afirma Artundo em sua “Introducción” ao caderno de imagens da *Obra completa*. O lema “*Ut pictura poesis*” aplica-se perfeitamente a sua obra. É impossível separar sua escrita da

representação visual. Poderíamos afirmar que o exercício contínuo das artes visuais transformou-o, mais que em um poeta-pintor, em um artista que exerceu em caráter permanente a crítica de arte.

A epígrafe que abre este ensaio — “*Terrible nouveauté! / Tout pour l’oeil, rien pour les oreilles*” [Terrível novidade! / Tudo para o olho, nada para os ouvidos], extraída do poema “*Rêve parisien*”, dos *Tableaux parisiens*, de Baudelaire — poderia definir o impacto causado em Buenos Aires pela “*terrible nouveauté*” dos *Veinte poemas...*, assim como o caráter eminentemente visual da personalidade literária de Oliverio Gironde. Além da conhecida resenha de estreia de Ramón Gómez de la Serna, quem primeiro chama a atenção em Buenos Aires para esse aspecto é seu amigo e dramaturgo Vicente Martínez Cuitiño, que apresenta o livro com a seguinte pergunta:

Alguém conhece Oliverio Gironde? É um acumulador de emoções exteriorizado no mais fúlgido resplendor de olhos humanos que seja dado imaginar. Olhos enormes, dilatados de tanto ver, que se incendiam ao mais leve contato com a realidade sob uma tempestuosa dilapidação capilar.¹⁴

Os *Veinte poemas...* de Gironde encontraram inicialmente silêncio e resistência em sua cidade natal. Mas, poucos anos depois, a revista *Martín Fierro* encarregou-se, com a tática de guerrilha cultural própria a toda revista de vanguarda, de impor uma nova forma de percepção, de difundir a “nova sensibilidade”, em última instância, de declarar sua independência mediante a “tesourada a todo cordão umbilical”. Se a primeira edição de *Veinte poemas...*, aquela publicada na França em 1922, significou, em um primeiro momento, um livro de luxo e de circulação restrita, o grupo que se aglutinou ao redor da revista *Martín Fierro*

encarregou-se da difusão plena da nova ideologia. Dois números antes da publicação do famoso manifesto nas páginas de *Martín Fierro*, uma resenha anônima dos *Veinte poemas...* faz uma acusação violenta do silêncio da crítica diante do livro e aproveita também para destacar sua força visual:¹⁵

Cor, cor, cor, firme, nítida — alto-relevo na prosa. Graficismo [sic], plasticidade revelam Gironde eminentemente pictórico [...]. E esse poeta e pintor se desdobram no humorista, alegre rabelaisiano, Rotschild da metáfora, que enriquece a literatura de língua espanhola com uma miríade de figuras inéditas, nestes anos, em virtude de duas pupilas Roentgen...¹⁶

A percepção por imagens, apoiada no universo da ilustração (caricatura e pintura), é um dos elementos que mais despertaram a atenção da crítica desde as primeiras resenhas até os dias de hoje. Ao rememorar a leitura pioneira dos *Veinte poemas...*, Ramón Gómez de la Serna abre o ensaio dedicado a seu grande amigo Gironde com as seguintes palavras:

Há dezoito anos, em 1923, chegava às minhas mãos um grande livro intitulado *Veinte poemas para ser lidos en el tranvía*, cheio de magníficas e originais metáforas e com umas ilustrações coloridas devidas também ao escritor e nas quais havia esplêndidos acertos, pois em Oliverio há um grande pintor ao mesmo tempo que um grande escritor.¹⁷ [grifos meus]

O elemento visual acompanharia Gironde durante toda a vida.¹⁸ O fato de que Gómez de la Serna o destaque em primeiro lugar situa a obra do escritor argentino em uma perspectiva que não foi desenvolvida pela crítica posterior: ou por considerar as caricaturas de *Veinte poemas...* como um gênero menor,

destituídas da “aura” da grande obra (da mesma forma que sua poesia foi rejeitada durante muitas décadas, ao ser considerada pouco séria ou incompreensível),¹⁹ ou por focalizar a poesia em sua especificidade literária, deixando de lado outras possibilidades de leitura. Várias décadas mais tarde, e poucos anos antes de sua morte, Francisco Urondo, em extenso ensaio, corrobora: “Seu amor pelo desenho subsiste e sua paixão pela pintura o faz adquirir o já famoso Maître Moulins, do século xv”.²⁰ O catálogo-livro *El poeta como artista* dedica nada menos do que quatro páginas a *Veinte poemas...*, reproduzindo todas as ilustrações, e traz ainda o comentário do curador da exposição e articulista Juan Manuel Bonet: “*Veinte poemas para ser leídos en el tranvía*, aparecido em Paris [...], constitui uma das melhores realizações daquele ciclo jovial das vanguardas hispânicas”.²¹

Girondo dedicou um excepcional cuidado artesanal a todos os seus livros, do primeiro ao último, e até mesmo a obras que não eram de sua autoria, como o quase desconhecido, impecável e também luxuoso volume de *Choix de poèmes* (1944), de Jules Supervielle, que editou na imprensa de Francisco A. Colombo.²² No caso dos *Veinte poemas...*, além do extraordinário esmero gráfico do livro impresso na França, o que primeiro chama a atenção é o caráter e a qualidade de suas caricaturas, o que o transforma praticamente em um livro de artista.²³ E se *Veinte poemas...* inaugura uma nova linguagem, uma nova sintaxe, enfim, uma nova tradição que restaura os vínculos entre a escrita e a visualidade, isso é corroborado de forma ostensiva pelas caricaturas coloridas e pelo caráter substantivo de sua poesia, representada pela exaltação, pelo júbilo do olhar, pela “pupila de prisma”. Versos como os de “Apunte callejero” [Anotação de rua] traduzem esse estado de epifania visual:

Pienso en dónde guardaré los quioscos, los faroles, los transeúntes, que se me entran por las pupilas.^{*24}

As ilustrações vinculam-se à estrutura do diário de viagem, gênero sobre o qual se constrói esse primeiro livro de poemas. Os desenhos correspondem a esboços do viajante, à impressão visual do estrangeiro que descobre uma nova paisagem. Estamos próximos da tradição europeia dos desenhistas que acompanhavam expedições científicas, para deixar registrada a nova geografia, anterior aos daguerreótipos ou à própria fotografia. O poeta, “sedento de paisagens”, como o caracterizara Martínez Cuitiño, constrói o cosmopolitismo por intermédio da palavra e do desenho.

Mas o que distingue Girondo de qualquer tradição clássica ou naturalista, projetando-o de imediato a uma visão crítica do social, é a subversão do olhar por intermédio da caricatura. Os desenhos têm o mesmo efeito de leitura de sua poesia ao deformar, ridicularizar, fragmentar, monumentalizar, universalizar um momento e, em última instância, provocar no leitor o sentimento crítico despertado pelo cômico. O discurso vanguardista cruza-se aqui com a tradição da ironia romântica, a qual, como bem observara Baudelaire, encontra no cômico uma identificação com o satanismo.²⁵

Reitero que em *Veinte poemas...* as ilustrações não se limitam ao mero decorativismo ou a uma função auxiliar. Pelo contrário, são funcionais e fazem parte da estrutura do poema. O poema caricatural, por conseguinte, é homólogo à caricatura visual. Da mesma forma que *Veinte poemas...* obedece a um esquema lógico de construção, em que cada um dos poemas, com indicação no final de local e data, obedece a uma sequência cronológica deliberadamente alterada, para criar uma ilusão do simultâneo,

* Penso onde guardarei os quiosques, os lampiões, os transeuntes que me entram pelas pupilas.

própria da viagem vanguardista, os desenhos aparecem sequenciados de forma alternada entre um e outro poema²⁶ — no total, dez desenhos em meio aos vinte poemas. A ilustração de “Croquis en la arena” [Croqui na areia] divide o poema em duas partes, intercala na mesma sequência poesia e imagem, representando um momento-chave para a compreensão do projeto girondiano nessa etapa inaugural de sua obra. O poema antecipa vários elementos cruciais para o que hoje se convencionou chamar pós-modernidade: o caráter inacabado da obra de arte, a fugacidade na execução, a perda da “aura”, a percepção fragmentada da realidade e a representação posta em xeque. A paisagem, reduzida a um desenho animado, soma-se ao efeito do *camera-eye* (resultado talvez da proposta de uma “leitura no bonde”), produz um efeito de distanciamento do olhar autoral, que culmina no efeito crítico da leitura. A percepção ociosa de banhistas no balneário de Mar del Plata de 1920 transfigura-se na trivialidade fragmentada do universo do cartão-postal (figura 26):

La mañana se pasea en la playa empolvada de sol.

Brazos.

Piernas amputadas.

Cuerpos que se reintegran.

Cabezas flotantes de caucho.^{*27}

A inserção do fotógrafo no meio da página reproduz essa situação. O clássico fotógrafo de praça pública mostra ao leitor a fotografia de uma banhista de costas, agachada, ou seja, com as nádegas em primeiro plano... A ilusão da mimese entra em crise

* *A manhã passeia na praia empoada de sol.// Braços.// Pernas amputadas.// Corpos que se reintegram.// Cabeças flutuantes de borracha.*

no momento em que a imagem irrompe literalmente dentro do próprio poema, interrompendo propositalmente a leitura. É absolutamente coerente a alusão fictícia e escritural de Girondo a “*bandadas de gaviotas, que fingem el vuelo destrozado de un pedazo blanco de papel*” [bandos de gaivotas, que fingem o voo destroçado de um pedaço branco de papel], e o término do poema em uma espécie de explosão doentia, de uma representação que ultrapassa seus próprios limites:

[...] *El mar! con su baba y con su epilepsia.*

El mar!... hasta gritar

¡BASTA!

*como en el circo.**

O “*pedazo blanco de papel*” e a comparação final com o universo circense (que em Girondo não tem nada a ver com a moda arlequinal da vanguarda) reiteram essa consciência da representação para a qual o poeta quer permanentemente chamar nossa atenção. Efeito semelhante encontramos no poema “Rio de Janeiro”,²⁸ em que afirma que “*la ciudad imita en cartón, una ciudad de pórfido*” [a cidade *imita* em cartão uma cidade de pórfiro] (grifo meu). Uma moderna pausa metalinguística da obra dentro da obra, uma espécie de leitura às avessas da tradicional *willing suspension of disbelief* para chamar a atenção do leitor para a estética do simulacro presente nesses poemas.

Calcomanías [Decalcomania], livro de viagem que dá continuidade a *Veinte poemas...*, é totalmente dedicado à Espanha.²⁹ Sua publicação foi inicialmente anunciada em *Martín Fierro* com

* *O mar! com sua baba e com sua epilepsia.// O mar!... até gritar! BASTA!// como no circo.*

o título *España, paisaje alucinado*. A impressão de um país parado no tempo não só aparece retratada e ironizada em vários dos poemas (“El tren expreso” — na realidade um trem parado — e uma narcotizante “Siesta”), mas também está impressa nas iluminações de Gironde e A. Biosca,³⁰ que apresentam o vagão de um trem no qual abundam as teias de aranha e uma paisagem estática vista da janela. (Não foi por acaso que um entusiasmadíssimo Ramón, ansioso pela vertigem da velocidade vanguardista, narrou a experiência de leitura dos *Veinte poemas... feita dentro de um bonde...*) De novo, a trivialidade do clássico diário de viagem aparece enfatizada no próprio título: *Calcomanías*. Os princípios benjaminianos da destruição da “aura” da obra de arte em plena época dos meios de reprodução de massa (e isso porque se trata ainda de um Gironde poucos anos posterior à Primeira Guerra) aparecem simbolizados pela própria decalcomania, reproduzível em série, descartável e degradada. Gironde precisa opor-se, por meio da burla, ao peso da tradição ibérica, retratando a visão paralisada da paisagem espanhola, a religiosidade exacerbada de seus personagens e um título que condense a trivialidade de uma ilustração calcada em etiqueta. Não estranha a resenha de Borges que, mais que resenhar, marca diferenças. O sujeito *criollista* de Borges reafirma, a partir do subúrbio, seu senso de morosidade provinciana, em oposição à vertigem cosmopolita causada pela leitura da poesia de Gironde (figura 27):

É inegável que a eficácia de Gironde me assusta. Dos arrabaldes de meu verso cheguei a sua obra, a partir desse meu longo verso em que há pores do sol e ruazinhas e uma certa menina que é clara junto a uma balastrada azul-celeste. Eu o vi tão hábil, tão apto para desgarrar-se de um bonde em plena largada e para renascer são e salvo entre uma ameaça de klaxon e um afastar-se de viandantes, que me senti provinciano junto a ele.³¹

Enquanto Borges se dedica nessa época a exaltar o arrabalde e os pores do sol, como forma de rejeitar a urbe futurista e de recuperar, por intermédio da memória, uma tradição idealizada nas margens bonaerenses, Gironde faz exatamente o contrário, na modernidade vanguardista de grande parte de suas imagens: “Gironde impõe às paixões do ânimo uma manifestação visual e imediata [...]. O antecedente desse método parece estar na caricatura e destacadamente nos desenhos animados do biógrafo”.³²

Essa observação de Borges é perfeita. Inclusive, ele observa na paisagem girondeana “seu céu retangular e a lua”, antecipando certo construtivismo no cruzamento geométrico dessas duas imagens. Imagens que nos remetem ao *Horizon carré*, de Pierre Reverdy e Vicente Huidobro, e ao *Cercle et carré*, de Michel Seuphor e Torres García. Borges, sem dúvida, pensa em seu céu e em sua lua rurais, quase gauchescos, tão diferentes naquele momento da vertiginosa paisagem cosmopolita girondeana. A horizontalidade pampiana de Borges, coerente com seu momento *criollista*, e a verticalidade de Gironde, tão representativa da modernidade vanguardista inaugurada pelo ícone da Tour Eiffel, longe de oporem-se, como poderia dar a impressão em uma primeira leitura, são olhares complementares de uma cidade que, na década de 1920, contempla arquiteturas específicas. Diana B. Wechsler reconstitui a paisagem bonaerense da época, de arquitetura aparentemente paradoxal:

Se do ar Buenos Aires aparecia mais ou menos homogênea, da base, da calçada ou percorrendo a perspectiva de uma rua ou de uma esquina, o resultado era outro. A descontinuidade era o traço distintivo. Andaimos que mascaram um edifício em construção, seguidos pela estacada de um terreno baldio, e na sequência a sucessão de várias casas simples de um ou dois andares revelam outra Buenos Aires. Aquela que convive com um horizonte mais baixo, a

céu aberto, mas que traça suas ruas e abre novas avenidas, sentindo que o futuro chegou.³³

PALAVRA/IMAGEM: UMA TRAJETÓRIA COMUM

A pergunta que lançamos agora é a seguinte: existe um sentido evolutivo no universo visual de Gironde, semelhante ao que ocorre de forma tão evidente em seu universo poético? A crítica é unânime em definir etapas claras que vão do exterior ao interior, da paisagem à palavra, ou, como expressou Enrique Molina, um sentido “verticalizante” que culmina no universo vocabular de *En la masmédula*. Penso que a viagem interiorizante da palavra, de *Veinte poemas...* a *En la masmédula*, encontra paralelo no universo da imagem: da referencialidade paisagística e caricatural dos primeiros livros à interiorização crescente, de marca expressionista (*Espantapájaros* [Espantalho] e *Persuasión de los días* [Persuasão dos dias]), em que prevalecem o gesto psicologizante e o feísmo rumo à abstração total. Em sua última obra, Gironde espacializa vários poemas, quase uma ideogramatização do verbo (*Persuasión de los días* e *En la masmédula*).

Nesse sentido, *Espantapájaros* (*Al alcance de todos*) [Espantalho (Ao alcance de todos)] é uma espécie de *turning point* tanto para sua poética quanto para seu universo visual. Horacio Butler e Gironde constroem o espantalho, em papel machê, que durante toda a vida de Gironde esteve localizado na entrada de sua casa (e que hoje tem morada permanente no Museo de la Ciudad, de Buenos Aires). José Bonomi assina o desenho que ocupa toda a capa do livro. O “espantalho”, versão rural do simulacro, é caricatural na monumentalidade e no ar intelectualizado da levita, do monóculo e das luvas brancas. Um espantalho dândi e urbano! Introduce elementos sinistros de um “mau agouro” que surge

coroado pelos corvos que voam ao seu redor. Uma espécie de Frankenstein ou de Golem com chapéu-coco, que anuncia um universo sombrio e paralisado que põe um ponto final na movimentada geografia colorida e cosmopolita dos dois livros anteriores. O efeito de condensação opera-se também na redução cromática: a festa multicolor de *Veinte poemas...* e de *Calcomanías* reduz-se agora ao vermelho e negro presentes na capa, no frontispício e no caligrama. A ilustração do espantalho, seguida do único caligrama bicolor produzido por Gironde, sintetiza duas vertentes fundamentais para o que virá depois: uma vontade de síntese, de interiorização e de abstração. As duas últimas páginas do livro, destinadas ao colofão e à lista de obras do autor, também reproduzem o contorno caligramático do espantalho (figuras 28 a 30).

Interlunio, de 1937, é um verdadeiro salto para a penumbra e a escuridão: dos multicores *Veinte poemas...* e *Calcomanías*, passando pelo rubro-negro *Espantapájaros*, o tom sombrio invade por inteiro a prosa surrealista-existencialista desse livro. Agora Gironde cede o espaço visual para as ilustrações de Lino Enea Spilimbergo. O desespero do eu, a presença da morte, a subjetividade fragmentada e sem foco fixo, a paisagem onírica aparecem retratados nas dez águas-fortes intercaladas no fluxo de uma prosa que flui sem cortes e na vinheta final. Um eu esquartejado, de expressão cadavérica e representado por máscaras invade agora esse universo sobrecarregado de sombras.

No mesmo ano de 1937, Gironde publica seus textos “políticos”: “Nuestra actitud ante Europa” e “El mal del siglo”, dois artigos que nos revelam os bastidores que justificam uma mudança tão radical nas preocupações do autor: “Em toda parte, em todas as horas, em todos os meios de comunicação, não se fala, não se pensa, não se lê mais do que sobre política e unicamente sobre política”, comenta neste último texto.³⁴

Interlunio dá as costas à Europa e à cidade e vai ao encontro

do pampa: o céu, o campo e a totêmica vaca. Se o bonde de *Veinte poemas...* tinha o dom do cosmopolitismo europeizante, um verso revelador nos confronta com a direção contrária: “*Del sitio en que me dejó el tranvía tardé pocos minutos para hallarme en pleno campo*”³⁵ [Do lugar onde o bonde me deixou levei poucos minutos para me achar em pleno campo]. Horrorizado com as consequências da Primeira Guerra Mundial e a ameaça da Segunda — “com seus dez milhões de mortos e suas montanhas de estupidez, a guerra não faz mais do que fortalecer esse desprestígio já latente”³⁶ —, Gironde passa a adotar o discurso americanista:³⁷

É muito provável que a intimidade com as civilizações pré-colombianas nos reserve panoramas inéditos. Por mais profundas que sejam as diferenças étnicas que nos separam do antigo habitante americano, sua interpenetração milenar com o meio nos proporcionará — que dúvida há? — mais de um ensinamento utilizável. Ali estão as telas e os *huacos*, os *yaravís* e os *menhires* que nos esperam e que hão de confirmá-lo.³⁸

A trajetória natural dessa linha de pensamento desembocaria depois em *Campo nuestro* [Campo nosso] e em *Versos al campo. Interlunio* apenas nos sugere de forma muito incipiente ainda a utopia rural dos poemas seguintes. As imagens de Spilimbergo reforçam o clima apocalíptico, a sensação de dor, perda e desespero. Antecipam de forma visionária a paisagem da Segunda Guerra e — por que não? — do Holocausto europeu. Máscaras e olhos suplicantes culminam na imagem triplicada da caveira, vinheta final que encerra esse texto desesperançado.

A intensa e macabra presença visual de Lino Spilimbergo nesse momento da produção literária de Gironde é uma prova de sua sensibilidade para com o social e dos efeitos do contexto político em sua obra. A tradicional passagem do estético ao político

no campo intelectual latino-americano dos anos 1920 e 1930 não é exceção na Argentina. No ensaio “*Los artistas del pueblo: anarquismo y sindicalismo revolucionario en las artes plásticas*”, Miguel Ángel Muñoz conclui:

Entretanto, o mundo estava mudando. A ascensão do fascismo no plano internacional e o regime surgido do golpe de 1930 em nosso país modificam radicalmente o cenário social, político e cultural. Se as primeiras vanguardas artísticas argentinas podem parecer até certo ponto estetizantes, nos anos 1930, essa arte de vanguarda — feita por Antonio Berni, Raquel Forner, Lino Enea Spilimbergo ou Enrique Policastro — demonstrará suas possibilidades para dar conta do compromisso político do artista.³⁹

Persuasión de los días (1942) marca o rumo para a síntese. Aldo Pellegrini considera esse livro decisivo: “Gironde, depois de buscar o sentido da contemplação, volta-se, desde seu livro *Persuasión de los días*, cada vez mais para os problemas do homem em si”.⁴⁰ Se quanto ao cromático a opção é a ausência de cor, quanto ao conteúdo temos de forma reiterada o encontro com *o tudo* e com *o nada*:

*Nada de nada:
es todo.
Así te quiero, nada.
¡Del todo!...
Para nada.*⁴¹

Essa “nadificação” como manifestação paradoxal de uma totalidade vai também ao encontro de uma gradual perda do

* *Nada de nada! é tudo! Assim te quero, nada! De tudo!...! Para nada.*

referente: as paisagens dos primeiros livros se desvanecem e um eu sujeito se desintegra para chegar agora à materialidade da palavra. O extraordinário poema “Rebelión de vocablos”⁴² [Rebelião de vocábulos] é uma exaltação dos significantes, da função poética em que se produz uma perda da referencialidade. Mais do que isso, o branco da página também começa a ganhar relevância na espacialização do poema. Um gesto mallarmeano que irrompe no meio dos 54 poemas que compõem esse livro:

Lo verde.

Lo apacible.

La llanura.

Las parvas.

Está bien.

¿Pero el humo?

Más que nada,

que todo

el humo

el humo

*el humo*⁴³

Peruasión de los días nos dá a pauta do que será o radicalismo final na poesia de Oliverio Gironde: a opção pelo heptassílabo (cinco versos heptassílabos, exatamente), a camuflada barroquização e o caminho final para a abstração. Não é por acaso que a primeira menção antecipatória à “medula” surge justamente nesse conjunto de poemas.⁴⁴

* *O verde./ O aprazível./ A planície./ As messes./ Está bem./ Mas a fumaça?/ Mais que nada./ que tudo! a fumaça! a fumaça! a fumaça.*

A última pergunta que nos formulamos nessa viagem das relações entre escrita e imagem na poesia de Oliverio Gironde é: por que não há imagens em seu último livro?⁴⁵ O verso que fecha a *Obra completa* de Gironde é “*y el silencio*”. Sem ponto final, suspenso em um fim possível, nunca definitivo. É o silêncio do último canto de *Altazor*, do branco da página de Mallarmé (não o de Octavio Paz) e, em última instância, o silêncio de John Cage. O grau de abstração e condensação da palavra conduz a um processo de ideogramatização. E, assim como nas línguas orientais, palavra e imagem estão amalgamadas em uma única instância. A noção de totalidade (“*la total mezcla plena*”, do poema que abre *En la masmedula*) fica assim representada pela simultaneidade dos binômios presença/ausência, tudo/nada, sim/não, palavra/imagem.

CODA: A PARADA RURAL

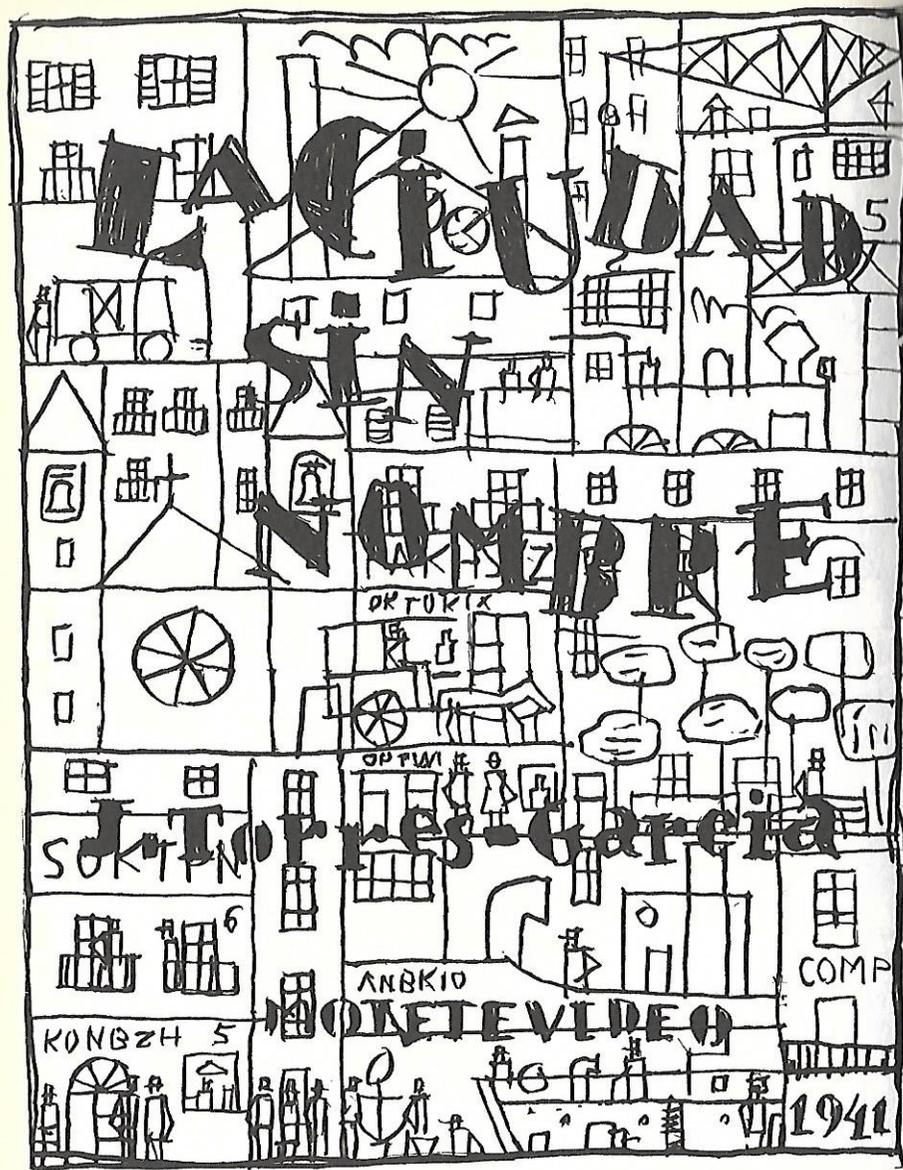
Na trajetória cronológica estabelecida, *Campo nuestro*, de 1946, representa um parêntese na obra de Gironde.⁴⁶ O que interessa observar agora é a existência da temática rural, a apologia da paisagem,⁴⁷ uma espécie de recuperação do referente — do qual a vaca é o símbolo que surge já em *Interlunio*.⁴⁸ Nessa perspectiva, “Figari pinta”, poema não publicado em livro e incluído postumamente por Enrique Molina nas *Obras de Oliverio Gironde*, é o único em sua obra dedicado a um pintor. O extenso poema (74 versos) está associado à temática rural de *Campo nuestro*. É interessante que, sendo contemporâneo dos argentinos Emilio Pettoruti e Alejandro Xul Solar, em um momento em que Pedro Figari também se encontra em Buenos Aires⁴⁹ e em que os três colaboram na revista *Martín Fierro*, Gironde tenha escolhido justamente este último como matéria-prima de sua poesia. A relação

entre os dois se inicia possivelmente com a leitura que Figari faz de *Veinte poemas...* em 1923. Assim como Borges, dois anos depois, em sua resenha de *Calcomanías*, o pintor uruguaio deixa claras as diferenças e a dificuldade de leitura da nova estética.⁵⁰ Gironde também deve haver acompanhado de perto as exposições de Figari em Buenos Aires,⁵¹ onde o pintor uruguaio havia se radicado em 1921 até sua partida em 1925 para a prolongada estadia em Paris. Sua exposição em 1924, na Galería Witcomb, recebe calorosa resenha de Ricardo Güiraldes, no oitavo número de *Martín Fierro*. A irmandade *criolla* funciona. Graças a Patricia Artundo, inteiramos-nos de que Gironde e Güiraldes criam em 1924 o Frente Único de la Joven Intelectualidad Argentina. Pela mesma fonte, sabemos que, alguns anos mais tarde, Figari “volta ao velho projeto de ilustrar o poema *Martín Fierro*, de José Hernández, que Gironde havia sugerido a ele em meados da década anterior”.⁵² A afinidade do autor de *Campo nuestro* com a temática gauchesca de Figari coincide com a busca de um símbolo americano, capaz de fazer frente à importação de códigos europeus. Longe de restringir o *gaucho* a um ícone rio-platense, o pintor entroniza-o em símbolo continental:

A meu ver, não é porque ele tenha sofrido e contribuído mais para suportar os acasos e quebrantos da nossa vida turbulenta que o gaúcho é mais representativo em nossa sociologia, mas sim porque ele é, se não o único, pelo menos aquele que conservou e tendeu mais a manter contato com o meio americano, quer dizer, com o seu ambiente próprio. Assim é que, excetuando-se o pré-colombiano, vemos o gaúcho como a essência das nossas tradições *criollas*, como o obstáculo autóctone oposto à conquista ideológica que se seguiu à era das emancipações políticas. As urbes se hibridizaram: há parises, madris, romas, vienas e até berlins por estas comarcas,



1. Anita Malfatti, *O grupo dos cinco*, 1922, tinta e lápis de cor sobre papel, 26,5 x 36,5 cm.



100

100. Joaquín Torres García. Capa de *La ciudad sin nombre*. Montevideu: Asociación de Arte Constructivo, 1941.

enquanto a cidade americana, de pura cepa, e ainda de meia cepa, está por nascer; e até parece ser de realização utópica.

[...]

Esta é a representação superior do gaúcho, desse elemento que vemos poetizado nas nossas idealizações habituais, e, nesse sentido, é mais do que um símbolo pátrio: é o símbolo da América Latina.⁵³

Se Xul Solar e Torres García buscaram nos valores pré-colombianos uma expressão da América, Figari encontrou-a nas tradições gauchescas, nos negros dos *candombes*, na horizontalidade das casas baixas e dos amplos céus azuis. Um *criollismo* moderno, destituído dos signos tradicionais da modernidade⁵⁴ e que coincide plenamente com as buscas de Borges durante os anos 1920. Não foi por acaso que Borges dedicou a Figari um prefácio em que destaca o estilo breve e o caráter lírico de sua pintura (coincidindo com o último verso do poema de Gironde), assim como a busca de uma memória *criolla* e argentina:

Figari pinta a memória argentina. Digo *argentina* e essa designação não é um esquecimento anexionista do Uruguai, mas uma irrepreensível menção ao rio da Prata que, diversamente do metafórico da morte, conhece duas margens: tão argentina uma quanto a outra, tão preferidas por minha esperança as duas.⁵⁵ [grifo do autor]

O poema de Gironde descreve de alguma maneira esse universo *criollo*: a paisagem rural é retomada e, nela, o objetal e o substantivo, em que animais e objetos têm as cores como únicos adjetivos. Um universo dedicado a cultivar e de certa forma a restaurar a memória de uma tradição:

*mientras pinta
y se escarba la memoria
— como quien traza cruces sobre el suelo —
con pinceles que doman lo pasado;
[...]
por la criolla paleta socarrona
donde exprime su lírica memoria*⁵⁶*

** enquanto pinta/ e risca a memória/ — como quem traça cruces sobre o solo —/
com pincéis que domam o passado;/ [...] pela criolla paleta astuta/ em que expri-
me sua lírica memória.*

[Texto original em espanhol. Publicado em Oliverio Gironde, *Obra completa* (org.: Raúl Antelo). Madri: ALLCA XX/Archivos; São Paulo: Scipione Cultural, 1999, pp. 490-512. Tradução de Gênese Andrade.]