

Jorge Schwartz

# Vanguardas Latino-Americanas

POLÊMICAS, MANIFESTOS E TEXTOS CRÍTICOS

edusp

ILUMI/URAS

FAPESP

## A Parábola das Vanguardas Latino-Americanas

*Eu Vi o Mundo, Ele Começava no Recife.*  
Cícero Dias, título de um painel exposto  
no "Salão Revolucionário", 1931.

A vocação comparatista de Jorge Schwartz não estréia na presente obra. Já estava patente nos seus estudos minuciosos sobre Oliverio Girondo e Oswald de Andrade, autores emblemáticos das vanguardas argentina e brasileira, que Jorge Schwartz, crítico argentino-brasileiro e professor de Literatura Hispano-Americana em São Paulo, publicou, há poucos anos, sob o título de *Vanguarda e Cosmopolitismo*.

Agora o interesse do estudioso desloca-se no espaço e no tempo. Volta-se para as muitas e díspares vozes literárias de "nossa América" que se fizeram ouvir no período de intensa fermentação cultural balizado pelo fim da Primeira e o começo da Segunda Guerra Mundial. A paixão da pesquisa anima o trabalho inteiro: o autor alia a solidez da documentação e a variedade da bibliografia à pertinência do longo comentário introdutório. A sua informação idônea não se atém ao registro seco dos dados, pois é cruzada por pontos de vista pessoais capazes de alimentar dúvidas e polêmicas fecundas.

Esta é, a meu ver, a função das boas antologias literárias: combinar historiografia e crítica de modo constante e discreto para que o leitor possa ver ao mesmo tempo o panorama e o olho seletivo cuja mirada abraça o conjunto, nada esconde, mas não se abstém de iluminar mais vivamente o que lhe parece de maior relevo. Schwartz cumpriu cabalmente o seu propósito de apresentador e editor crítico desse fartíssimo material, agora enfim posto ao alcance de todos os pesquisadores das letras latino-americanas dos anos 20 e 30.

E não figura entre os seus menores méritos o de ter integrado firmemente as vanguardas brasileiras a esse universo de onde a rotina ou a incompreensão de outros antologistas nos costuma excluir.

Consideradas por um olhar puramente sincrônico, isto é, vistas como um *sistema cultural* definível no espaço e no tempo, as nossas vanguardas literárias não sugerem outra forma se não a de um mosaico de paradoxos. Causa embaraço ao seu historiador atual qualquer tentativa de exposição sintética desses movimentos, pois a busca de traços comuns esbarra a cada passo em posições e juízos contrastantes. O leitor de hoje, se interessado em detectar o caráter dessa vanguarda continental, o *quid* capaz de distingui-la de sua congênera

européia, colhe os defeitos de tendências opostas e, muitas vezes, repuxadas para seus extremos: as nossas vanguardas conheceram *demasias de imitação* e *demasias de originalidade*.

Quem insiste em proceder ao corte sincrônico terá que registrar, às vezes no mesmo grupo e na mesma revista, manifestos em que se exhibe o moderno cosmopolita (até à fronteira do modernoso e do modernóide com toda a sua babel de signos tomados a um cenário técnico recém-importado) ao lado de exigências convictas da própria identidade nacional, ou mesmo étnica, misturadas com acusações ao imperialismo que desde sempre massacrou os povos da América Latina.

Assim, no interior da mesma corrente, como por exemplo entre os modernistas brasileiros da fase mais combativa (de 22 a 30, aproximadamente), valores estetizantes *mais* protestos nacionalistas pedirão a sua vez impondo-se à atenção do pesquisador que se queira analítico e isento de preconceitos. A esse historiador caberá por fim adotar a linguagem resvalante das conjunções aditivas que somam frases semanticamente disparatadas embora sintaticamente miscíveis: "o modernismo foi cosmopolita e nacionalista"; "as vanguardas buscaram inspiração nos ismos parisienses *bem como* nos mitos indígenas e nos ritos afro-antilhanos", ou ainda, "a arte latino-americana de 20 foi *não só* absolutamente pura *como também* radicalmente engajada"...

Essa leitura estática tenderia a cair por si mesma sob o peso das antinomias que pretendesse agregar. As vanguardas não tiveram a natureza compacta de um cristal de rocha, nem formaram um sistema coeso no qual cada face refletisse a estrutura uniforme do conjunto. As vanguardas devem ser contempladas no fluxo do tempo como o vetor de uma parábola que atravessa pontos ou momentos distintos.

Mas uma visão que persiga modos e ritmos diferentes não deverá, por sua vez, camuflar a imagem de uma outra unidade, sofrida e necessariamente contraditória: a unidade do processo social amplo em que se gestaram as nossas vanguardas. As diferenças entre movimento *a* e movimento *b*, ou entre posições do mesmo movimento, só são plenamente inteligíveis quando se consegue aclarar por dentro o sentido da *condição colonial*, esse tempo histórico de longa duração no qual convivem e conflitam, por força estrutural, o prestígio dos modelos metropolitanos e a procura tateante de uma identidade originária e original.

Nos escritores mais vigorosos que por sua complexidade interior se liberam mais depressa das palavras de ordem, é a busca de uma expressão ao mesmo tempo universal e pessoal que vai guiar as suas poéticas e as suas conquistas estéticas. As passagens, as mudanças aparentemente bruscas que se observam, por exemplo, em Mário de Andrade e em Borges, conheceram motivações de gosto e ideologia mais profundas do que o pêndulo das modas vanguardistas. No entanto, como nada acontece fora da história (totalizante: pública e íntima), também as opções decisivas desses artistas tão diferenciados se inscrevem naquela dialética de *reprodução do outro* e *auto-sondagem* que move toda cultura colonial ou dependente.

parábola

Os pólos dessa dialética, vistos em um intervalo de tempo breve (dos anos 20 ao fim dos 30), parecem reversíveis: uma tendência, cosmopolita ou nacionalista, não precede forçosamente a outra; qualquer uma delas pode apresentar-se em primeiro lugar, tal é a sua complementaridade enquanto vertentes do mesmo processo.

Acertar o passo com as novíssimas correntes artísticas dos centros internacionais e em seguida revolver os tesouros da vida popular índio-luso-negra, este foi o caminho de Mário de Andrade, fundador do "desvairismo" e, poucos anos depois, protagonista na luta pela construção de uma literatura nacional. Ou percorrer estações semelhantes em sentido contrário: foi a rota batida por Jorge Luis Borges, jovem poeta da magia portenha e, em um segundo tempo, o mais cosmopolita dos escritores hispano-americanos. Será a vanguarda uma ponte de duas mãos?

É da bivalência estrutural da condição dependente que nascem tanto as polarizações dos grupos quanto aquelas mudanças de rumo em trajetórias pessoais. São posições e passagens de outro modo inexplicáveis, ou mal explicadas quando atribuídas tão-só a uma presumida inconsistência de toda formação cultural periférica.

Basta atentar para a fecundidade de alguns desses itinerários quando vividos por intelectuais como Vallejo, Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Borges, Carpentier ou Mariátegui; e basta deter-se na forjadura de certos conceitos polêmicos (como "nacionalismo pragmático" e "nacionalismo crítico", de Mário; "antropofagia", de Oswald; "nação incompleta", "esboço de nação", de Mariátegui; ou, em outra perspectiva, "realismo mágico", de Asturias, e "real maravilhoso", de Carpentier) para reconhecer nessas invenções de pensamento e fantasia o trabalho de uma razão interna e a expressão de uma fome de verdade.

Ambas as direções apontadas (da incorporação do outro à busca da identidade, e vice-versa) demandam um esforço de compreensão que nos faça vislumbrar algum sentido na história das vanguardas e no curso da produção cultural que se lhes seguiu a partir do decênio de 30.

Em Borges e no empenho que a inteligência de nossa América tem feito para evitar os riscos do provincianismo, afirma-se o motivo que ditou estes versos de Oliverio Girondo, tão brilhante experimentador poético nos anos 20 quanto autor do argentino *Campo Nuestro* de 1946:

*Nunca permitas, campo, que se agote  
nuestra sed de horizonte y de galope*

| girondo

O pampa é origem, mas não a determinação. É fonte, mas não o limite. Dá imagens inaugurais, mas não detém em si a palavra derradeira. E *campo nuestro* é aqui figura: a metonímia de todas as paisagens que inspiraram poesia regional-universal. A poesia bebe no poço da memória e da visão, mas o poeta modula a sua frase na pauta surpreendente do imaginário para

onde confluem as percepções da vigília cotidiana e os sonhos de um vivido sem margens precisas. Para compor a verdade da poesia (e esta é a lição de uma vanguarda que vem dos pré-românticos) entram com iguais direitos o real, o irreal, e essa zona móvel entre o real e o irreal que se chama o possível.

Recorro a um exemplo tirado de outro contexto regional para ilustrar a passagem à universalização.

Um exercício de singular atenção prestada aos ritos afro-cubanos por um escritor de vanguarda, Alejo Carpentier, em seu romance juvenil *¡Ecué-Yamba-O!*, de 1933, pode valer como subterrânea pré-história de um projeto narrativo de vastos horizontes em que o "particular" – aquele recanto onde mora Deus, na bela frase de Warburg – oferece o meio mais feliz de sondar a face enigmática do universal.

"*Hay que tomar nuestras cosas, nuestros hombres y proyectarlos en los acontecimientos universales para que el escenario americano deje de ser una cosa exótica*" – são palavras do autor de *El Siglo de las Luces* e de *El Recurso del Método*, obras que tecem os delicados fios que prendem mitos pré-colombianos à história do Ocidente e, em senso inverso, o passado latino-americano a mitos universais. E se descermos às fontes do pensamento e da poética de Carpentier, reencontramos algumas inquietações do mais expressivo dos órgãos da vanguarda cubana, a *Revista de Avance*, talvez a primeira a publicar a "poesia negra" da ilha; e convém lembrar que da pena do seu diretor, Jorge Mañach, saiu em 1928 a *Indagación del Choteo*, ensaio em que propõe desenhar o perfil da *cubanidad*. A obra inteira de Alejo Carpentier perfaz o trânsito do *campo nuestro a nuestra sed de horizonte y de galope* de que nos fala o vanguardista Gironde.

Volto a atenção agora para o outro vetor da parábola: aquele que parte da ruptura ostensiva com o passado e agride as convenções acadêmicas, ditas "realistas" ou "de cópia servil". O cerne de todos os movimentos de vanguarda formal aí se desnuda. É a apologia do "espírito novo", do "espírito moderno" que aproxima futuristas e ultrafistas, criacionistas e dadaístas, desvairistas e estridentistas. Mas o que se assimilou, em todos eles, das correntes contemporâneas européias?

A idéia fundamental da *autonomia da esfera estética*, que é uma tese radical da modernidade pós-romântica. Segundo uma leitura de extração sociológica (quer marxista, quer weberiana), as vanguardas estéticas representariam a ponta de lança do processo moderno de "autonomização" da arte, na medida em que são movimentos análogos à divisão crescente do trabalho e à especialização técnica das sociedades industriais avançadas.

Essa tese, que se escora no travejamento de nexos deterministas, foi relativizada por Leon Trotski na sua interpretação do futurismo. O pensador observou que o imaginário mais gritantemente tecnolátrico lançado pelos grupos futuristas não se gestou nos países onde a indústria tinha alcançado o seu auge (Estados Unidos, Inglaterra e Alemanha), mas entre escritores de nações menos

desenvolvidas como a Rússia, agitada pelos cubo-futuristas, e a Itália, pátria de Marinetti<sup>1</sup>.

Os textos das vanguardas formais não seriam, portanto, obra mecanicamente produzida pelo avanço econômico, mas encontrariam chão fértil na periferia; ou, pelo menos, em certa periferia onde o desejo ardente do novo seria mais forte que as condições objetivas da modernidade.

Certas revistas e manifestos mexicanos, argentinos e brasileiros da década de 20 podem abonar a tese de Trotski que, por sua vez, deve ser dialetizada, pois alguns dos vanguardistas mais lúcidos do mesmo período, como Vallejo, Mariátegui e Mário de Andrade, recusaram a mitologia da máquina e com maior veemência os traços da retórica fascista que a obra de Marinetti já trazia em seu bojo. A reprodução do outro entre os povos dependentes não é sempre e necessariamente cega, nem a faculdade de criticar é privilégio dos que chegaram em primeiro lugar na corrida da revolução tecnológica e da hegemonia imperialista.

Creio que o ponto básico a considerar em toda a questão de "transplante" de correntes estéticas está em saber *o que*, de fato, significou para a arte latino-americana essa operação de renovado contacto com a cultura européia do primeiro quartel do século XX.

O olhar em retrospecto de que dispomos hoje, após setenta anos da eclosão vanguardista, favorece o exercício de um critério que descarte o supérfluo e colha o essencial.

Nós não inventamos a teoria da autonomia da arte, é certo, mas pudemos trabalhar o seu pressuposto geral mais fecundo: o princípio da liberdade, tanto na dimensão construtiva quanto na expressiva.

A liberdade estética constitui o *a priori* de todas as vanguardas literárias. O senso da liberdade propicia, de um lado, a disposição de agir ludicamente no momento de criar formas ou de combiná-las, e, de outro, amplia o território subjetivo, tanto na sua conquista de um grau mais alto de consciência crítica (pedra de toque da modernidade), quanto na direção, só aparentemente contrária, de abrir a escrita às pulsões afetivas que os padrões dominantes costumam censurar.

Formar livremente, pensar livremente, exprimir livremente. Este é o legado verdadeiramente radical do "espírito novo" que as vanguardas latino-americanas transmitiram aos seus respectivos contextos nacionais.

Não se trata de fazer o empréstimo de um elenco de temas e léxicos atualizados, o que teria significado apenas uma importação de traços passageiros; trata-se de atuar um princípio que se afirma pela negatividade de sua ação. Exatamente como a liberdade ética, que não traz em si conteúdos morais prontos (a não ser quando farisaica), mas limpa o terreno das opressões e das ati-

1. Diz Trotski: "Os países atrasados, que não possuem um grau especial de cultura, espelhavam na sua ideologia as conquistas dos países avançados com maior brilho e maior força. [...] O futurismo, da mesma forma, adquiriu mais brilhante expressão, não na América ou na Alemanha, mas na Itália e na Rússia. Nenhum material se transporta com maior facilidade que a linguagem" (*Literatura e Revolução*, Rio de Janeiro, Zahar, 1969, p. 112).

tudes falsas, e deixa a consciência em aberto para escolher e julgar os seus modos de agir.

A liberdade permite que a "sede de horizonte e de galope" se sacie onde e como lhe pareça melhor, e, para tanto, é necessário que ela exerça primeiro a ruptura com a má positividade das convenções ossificadas. Depois, ou no curso da luta, o escritor vai enfrentar o seu assunto, que o levará de volta às suas experiências vitais e sociais significativas. A liberdade marcará então novos termos e limites, exigindo o tom justo, a perspectiva certa. E o modernista cederá a vez àquele moderno que sobrevive às modas.

A passagem, que vincula estreitamente liberdade e opção, deu-se na mente dos poetas e narradores que inflectiram a parábola da sua obra da proclamação de fórmulas libertárias para aquela "procura tateante de identidade", vista, páginas atrás, como um dos pólos das letras na condição colonial.

Os freios tinham sido arrancados, a hora era de partir, sim, mas para onde? Para a própria história social, para a própria história subjetiva. César Vallejo, Mário de Andrade, Oswald de Andrade, José Carlos Mariátegui, Leopoldo Marechal: nomes que definem exemplarmente esse percurso. O que lhes dera o conhecimento íntimo que tiveram do futurismo italiano e russo, do expressionismo alemão, do surrealismo francês? O desejo de uma nova experiência intelectual e expressiva, que imediatamente os apartou dos clichês, meio naturalistas, meio parnasianos, da *belle époque*, e os lançou de cheio à busca do "caráter" ou "não-caráter" brasileiro, peruano, argentino: uma aventura então prenhe de sentido estético e vastamente social e político.

Se o discurso se mantém fiel a uma inspiração dialética (pela qual a repetição e a diferença se chamam e se aclaram mutuamente), ficam relativizados os dualismos de que é pródiga a nossa linguagem didática quando secunda o tom drástico das polêmicas: vanguardas de arte pura *versus* vanguardas de arte compromissada; opção estética *versus* opção ideológica etc. O vetor da parábola que aqui se tenta acompanhar não permite ao pensamento encaixar na mera antinomia de atitudes datadas. O que interessa ao historiador é verificar se há, e quando há, um potencial de passagem, imanente à tensão entre os pólos.

A recusa inicial de estilos já exaustos deu à nova literatura fôlego para que retomasse o labor cognitivo e expressivo peculiar a toda ação simbólica. Depois de *Macunaíma*, das *Memórias Sentimentais de João Miramar*, dos *Sete Ensaios de Interpretação da Realidade Peruana*, de *Adán Buenosayres* (que o autor começou a escrever por volta de 1930), não parece lícito separar, por espírito de geometria, a assimilação do princípio de liberdade formal e a auto-sondagem antropológica, pois ambas as tendências coexistem e se enlaçaram nos projetos mais criativos que se seguiram aos manifestos das vanguardas.

Chegou o momento em que, estimulado pelo conhecimento do outro, o artista latino-americano olhou para si mesmo e surpreendeu um rosto humano, logo universal, nos seus cantos e mitos, nas paixões do cotidiano e nas figuras da memória.

A pesquisa operada no âmago da própria cultura alcançou níveis distintos de originalidade em relação às literaturas européias contemporâneas. Aqui, é a notável diversidade das formações sociais latino-americanas e de seus ritmos de desenvolvimento que explica as diferenças quanto aos resultados artísticos e ideológicos obtidos pela literatura pós-vanguardista.

Culturas que se compõem de estratos não-europeus densos e significativos puderam inspirar um tipo de literatura "marcada", se contraposta à das metrópoles. É o caso do Peru quéchuas de Ciro Alegría e José María Arguedas; do México asteca e mestiço de Agustín Yáñez e Juan Rulfo; da Guatemala *maya-quiché* de Asturias; do Paraguai guarani do primeiro Roa Bastos; da Cuba negra de Nicolás Guillén; do Porto Rico mestiço de Luis Palés Matos; das Antilhas mulatas de Carpentier, de Jean Price Mars, de Aimé Césaire. É o caso parcial do Nordeste brasileiro negro e mulato de Jorge de Lima. Todos se beneficiaram do vento de liberdade que soprou nos anos 20. O sertão mineiro (luso, negro e caboclo) de *Sagarana*, o primeiro livro de novelas de Guimarães Rosa, não faz propriamente exceção nesse quadro, mas sinaliza um contexto peculiar ao Brasil onde o português nunca perdeu a sua hegemonia no processo da mestiçagem lingüística.

Nesses e em outros exemplos traça-se o perfil do que me pareceu adequado chamar "vanguarda enraizada"<sup>2</sup>: um projeto estético que acha no seu próprio hábitat os materiais, os temas, algumas formas e, principalmente, o *ethos* que enforma o trabalho de invenção.

Exemplos tomados a outras artes, como a música e a pintura concorrem para ilustrar a expressão. As *Bachianas Brasileiras* de Heitor Villa-Lobos e a *Sinfonia Índia* do mexicano Carlos Chávez, compostas no decênio de 30, são sínteses geniais de uma escuta moderna, pós impressionista, de timbres, ritmos e frases melódicas autóctones. Juntas, de novo, liberdade e opção.

Dos muralistas mexicanos, Siqueiros, Rivera e Orozco, a crítica já disse o quanto souberam fundir motivos da história nacional com sugestões formais do cubismo e do expressionismo. Nos "Tres Llamamientos de Orientación Actual a los Pintores y Escultores de la Nueva Generación Americana", de 1921, David Alfaro Siqueiros já propunha tanto "a preponderância do *espírito construtivo* sobre o *espírito decorativo*" (uma proposta que vem de Cézanne), quanto "a compreensão do admirável fundo humano da 'arte negra' e da 'arte primitiva' em geral". Nesta ordem de idéias, Siqueiros insistia:

*Aproximemo-nos, de nossa parte, das obras dos antigos povoadores de nossos vales, os pintores e escultores índios (maias, astecas, incas); nossa proximidade de clima com eles nos dará a assimilação do vigor construtivo de suas obras, em que existe um claro conhecimento elementar da natureza, que nos pode servir de ponto de partida. Adotemos a sua energia sintética.*<sup>3</sup>

2. Em "A Vanguarda Enraizada (O Marxismo Vivo de Mariátegui)", *Estudos Avançados* 8 (jan.-abr. 1990), pp. 50-61. 3. Em *Vida Americana*, Barcelona, maio 1921. *Apud* Ana Maria Belluzzo (org.), *Modernidade: Vanguardas Artísticas na América Latina* (São Paulo: Memorial da América Latina/Unesp, 1990), p. 242. Vejo, nesse apelo do grande artista mexicano, uma perspicácia e um equilíbrio de posições que nem sempre o tom dogmático de outros pronunciamentos seus e de Rivera souberam manter, o que prejudicou a fortuna crítica do muralismo. Uma apreciação ao mesmo tempo simpática e lúcida lê-se no artigo de Luis Cardoza y Aragón, "El Humanismo y la Pintura Mural Mexicana", *Casa de las Américas* 161, Havana (mar.-abr. 1987), pp. 101-107.



A metáfora do enraizamento corre o risco de soar como naturalista, razão por que convém esclarecer o seu sentido para afastar possíveis equívocos. Tomo a palavra na acepção de contexto cultural e existencial: uma esfera que abrange tanto as percepções do cotidiano mais prosaico – a rede apertada da necessidade –, quanto o seu reverso, as figuras polissêmicas do imaginário. Estas últimas vivem a ambivalência das formações simbólicas, pois, filhas embora do desejo, aspiram ao estatuto de “coisa mental” e “fantasia exata”, para lembrar as definições que da arte deu Leonardo.

Um escritor “se enraíza” de modos diversos. Pode sentir e comunicar um enorme prazer na descrição da superfície mais humilde do seu ambiente, e então fará um veraz e vivaz neo-realismo; mas pode também, se for esta a sua vocação, sondar o subsolo mítico da infância e descobrir nos labirintos da memória os arquétipos do amor e da morte, da esperança e do medo, da luta e da resignação, sentimentos que habitam as narrativas de todas as latitudes. *Leyendas de Guatemala, Hombres de Maíz, Vidas Secas, Fogo Morto, Sagarana, El Reino de Este Mundo, Los Ríos Profundos*: que minas de exploração particular e de verdade universal!

Os seus narradores herdaram da revolução intelectual de entre-guerras aquele pressuposto da liberdade pelo qual o espírito sopra onde quer; e por essa mesma razão, ignoraram quaisquer constrangimentos de escola e grupo, internando-se resolutamente nos seus próprios materiais de vida e pensamento.

Basta comparar as suas conquistas de estrutura romanesca e estilo com a prosa dos velhos regionalismos das suas respectivas literaturas para perceber o quanto a vanguarda limpou o terreno nas diversas instâncias do fazer narrativo: na representação dos espaços, no sentimento do tempo, no grau de oralidade dos diálogos, na autenticidade do tom, na formação do ponto de vista.

As paisagens familiares recebem nas lendas guatemaltecas de Asturias uma aura mágica de lugares estranhos vistos como se fora pela primeira vez. Eis um caso feliz em que o contacto com o surrealismo despertou no poeta-narrador o desejo de penetrar no que há de potencialmente misterioso na mais trivial das relações entre homem e homem, homem e mulher, homem e natureza.

A carência desoladora em que vive o sertanejo no Nordeste brasileiro é analisada, por dentro, sem complacências folclorizantes mas também sem preconceitos burgueses, na prosa cortante de Graciliano Ramos.

E as palavras do camponês peruano, mesmo quando articuladas no límpido espanhol de Arguedas, traem acentos e modulações sintáticas que só um amoroso convívio com a fala quéchua poderia ter inspirado.

O empenho ético acabou coincidindo com a pesquisa de uma linguagem em que verdade e beleza acertaram o passo.

A literatura dos anos 30 e 40 criou uma nova imagem (densa, dramática, desafiadora) de áreas do continente onde eram e continuam sendo fundas as marcas de dominações seculares: o sertão nordestino, as Antilhas negras, as aldeias serranas da América Central e do Peru.

Para a mesma direção e com reflexos sensíveis na criação artística e literária convergiram então os estudos antropológicos e históricos sobre as diversas formações étnicas e sociais latino-americanas.

Em Cuba, um valente pesquisador das tradições populares (música, dança, *santerías*...) e da economia afro-antilhana, Fernando Ortiz, foi inspirador e companheiro de primeira hora da *poesía mulata* de Nicolás Guillén, e deu subsídios para que o jovem Alejo Carpentier se aprofundasse nos segredos do passado local.

No Peru, uma sólida linhagem de pesquisas incaicas e pré-incaicas aproximou os etnólogos Julio Tello e Castro Pozo do ensaísta Mariátegui e do pintor José Sabogal, repercutindo fundo na vocação narrativa e nos ideais políticos de José María Arguedas.

No México, o pensador de *La Raza Cósmica*, José Vasconcelos, investido da autoridade de ministro da Educação, sustentou longamente os muralistas Rivera, Siqueiros e Orozco.

No Brasil, um antropólogo social de peso, Gilberto Freyre, sem ter os ardores revolucionários que animaram aqueles estudiosos, levou um José Lins do Rego a tratar em formas narrativas que beiram a oralidade a sua experiência de menino de engenho paraibano.

Imbricações de memória individual e memória grupal, de expressão romanesca e pesquisa antropológica, fizeram dessa arte um divisor de águas entre um tratamento convencional e naturalista daquelas formações sociais e uma reconstrução afetiva, muitas vezes politicamente empenhada, do seu cotidiano.

Uma outra conquista, absolutamente digna de nota, comum a intelectuais entre si tão diferentes como Ortiz, Mariátegui e Gilberto Freyre, foi a superação, que todos eles empreenderam, da idéia de *raça*. Nesses anos pré-nazistas a inteligência latino-americana deu um salto qualitativo que seria irreversível. (O mesmo não aconteceu, como se sabe, com José Vasconcelos, notável homem público, mas confuso manipulador do darwinismo, de Nietzsche e do mais exaltado nacionalismo.)

O mesmo princípio de libertação estética que presidiu à redescoberta do *ethos* popular e das condições sociais do continente atuou em romancistas e poetas que se voltaram para os meandros da realidade inter e intra-subjetiva. Adotando procedimentos de alto poder analítico (como o monólogo interior e o jogo de focos narrativos), deslocaram as fronteiras do realismo psicológico para os territórios do sonho, do delírio ou de uma cruel hiperconsciência da anomia e alienação da cidade moderna.

A literatura entre "objetiva" e "expressionista" que se forjou nesse processo de autoconhecimento do homem urbano se chamará, com igual direito, "enraizada" na medida em que as contradições da História compõem uma face interna, vivida e pensada, tão real quanto a dos destinos coletivos.

Penso na Buenos Aires e na Santa María imaginária e verdadeira a um tempo, purgatório fechado das almas e lugar de uma geografia absolutamente óbvia que sai dos contos de Juan Carlos Onetti e de seu torturado *Tierra de Nadie*.

Penso na Porto Alegre pesadelar de *Os Ratos*, de Dionélio Machado. E certamente há ainda muito o que extrair dos veios que a experiência da cidade em mutação abriu nos contos de Mário de Andrade e na sua "Meditação sobre o Tietê", entranhadamente paulistas; ou na poesia de Drummond e nos contos e romances de Marques Rebelo, filtros perplexos e irônicos do cotidiano carioca de ambos.

O exemplário é apenas indicativo e poderia continuar. Por exemplo: a crítica latino-americana ainda nos deve o mapeamento das veredas, algumas sinuosas e insuspeitadas, que o surrealismo percorreu na história de nossa poesia ao longo dos anos 30 e 40.

Murilo Mendes, Jorge de Lima, César Moro, um certo Neruda, o primeiro Octavio Paz, Xavier Villaurrutia e Lezama Lima esperam uma leitura de conjunto que dê conta dos enlaces de vanguardismo e crença (religiosa ou imanente) nos poderes órficos da imagem e da palavra.

O que importa, afinal, é contemplar a variedade dos caminhos, solares ou noturnos, corais ou solitários, que a vanguarda franqueou aos escritores latino-americanos que dela partiram ou imediatamente a sucederam. O seu destino de ponte me parece ainda o mais rico de promessas: da liberdade aberta para esta ou aquela opção bem concreta. Mas não só ponte: cais de onde se zarpa, plataforma de onde se alça vôo, zona franca que permite ao escritor saltar as divisas que separam o espaço já percorrido e o horizonte que se deseja alcançar.

O contrário também pode acontecer: a vanguarda, em vez de lançar passagens, apropria-se das formas novas e exalta-as em si mesmas, abstratamente. Em lugar de pontes, constrói moinhos de letras e castelos de cartas.

Alfredo Bosi

Universidade de São Paulo, janeiro de 1991