

Os processos de transformação urbana comoveram os intelectuais em profundidade. Não se fala de outra coisa em muitos dos ensaios produzidos ao redor do Centenário, quando Rojas recorre a uma Buenos Aires em que predomina a língua estrangeira ou encontra o retrato do rei da Itália fixado em alguma escola de coletividade; quando Gálvez reivindica as províncias como repositório de algo perdido para sempre nas cidades. O impacto da transformação não era apenas ideológico; as mudanças eram um feito irreversível, e a imigração já quase havia concluído sua tarefa de converter Buenos Aires numa cidade mesclada. Doutra parte, novas formas de transporte, impostas em quase todo perímetro da cidade, e uma nova acentuada presença da tecnologia variavam os códigos referenciais e os modos de percepção do espaço urbano.

"A imaginação histórica"
*Beatriz Sarlo**

* Fragmento de *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1988, p. 245. Versão para o português de Eduard Marquardt.

XUL SOLAR E ALBERTO GUIGNARD **Cruzamentos e perspectivas modernistas**

*Rita Lenira de Freitas Bittencourt**

Primeiras considerações

Do macro ao micro, e vice-versa. Do detalhe, local e miúdo, ao fragmento, ao pedaço do bolo lingüístico, regional, nacional, histórico. Este ensaio pretende-se um exercício, traçando idas e vindas entre textos distintos e propostas não tão distintas, relacionando-os a um fato comum, ou "fantasma" de um fato, que estipulou-se como real: a Guerra do Paraguai. Trata de leituras, inscritas numa fração temporal que estipulou-se fechada: os primeiros anos do século XX, que na literatura e na pintura compuseram o que se denominou Modernismo.

Abrange a linguagem pictórica, a História, a Literatura e a Análise do Discurso. Parte da premissa de que a pintura também é uma forma material de textualidade e tenta descrever um movimento interdiscursivo do literário/pictórico para o historiográfico, e vice-versa.

Utiliza as obras *País*, de 1925, do argentino Xul Solar e *Família do Fuzileiro Naval*, de 1930, do brasileiro Alberto Guignard. Elabora a hipótese de que os discursos mobilizados em ambas inserem-se numa proposta discursiva mais ampla, que vai da construção do espaço nacional e da cidadania até o questionamento deste mesmo espaço e desta mesma identidade, nos aspectos históricos, políticos, sociais e artísticos, pontos polêmicos nas propostas dos diversos "ismos" que circularam pela América Latina, no início deste século.

No caso de Guignard, envolve, também, a questão racial da participação do negro na guerra e de seu posterior aproveitamento, no Brasil, para a construção da moderna forma de estado que se seguiu: a República.

* Mestranda em Literatura Brasileira e Teoria Literária — UFSC.

Sabe-se bem das dificuldades do crítico em operar a relação das obras artísticas com a História. Neste caso, as dificuldades se agravam, pois o tema da "Grande Guerra", ou da "Guerra da Tríplice Aliança", ou da "Guerra do Brasil" é, até hoje, polêmico, e ainda espera, especialmente da parte dos historiadores, estudos mais aprofundados sobre a sua dimensão e alcance na constituição do imaginário brasileiro e/ou latino-americano.

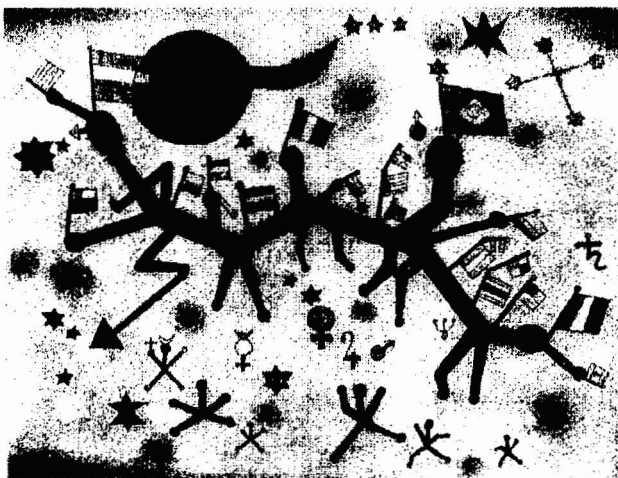
Panorâmica: que país é este?

O quadro é uma aquarela, um tipo de técnica desprezado pela tradicional pintura acadêmica, feita geralmente a óleo, constituindo-se, assim, na sua própria materialidade, uma forma alternativa que incorpora a proposta das vanguardas que Xul Solar havia conhecido na Europa, para onde viajara em 1903 e de onde regressara, para Buenos Aires, em 1924.

O que Xul combina em suas pinturas, de certa forma, também está misturado na cultura dos intelectuais do período: modernidade européia e diferenças rioplatenses, aceleração e angústia, tradicionalismo e espírito renovador, "criollismo" e vanguarda.

Buenos Aires, no início do século, segundo a professora Beatriz Sarlo, havia se tornado o grande cenário latino-americano de uma cultura de mesclas. A cidade recebera vários intelectuais, exilados no entre-guerras e crescera num ritmo acelerado, tornando-se, em poucos anos, um significativo referencial cultural da América do Sul¹.

A espaço de Xul é cosmopolita e seus quadros, plenos de



"Pais"
Xul Solar, 1925.

¹ SARLO, Beatriz. Buenos Aires, *Ciudad Moderna*. In: "Una Modernidad Periférica: Buenos Aires 1920 y 1930" Buenos Aires, Nueva Visión, 1988.

intenção esotérica e de simbolismos exteriorizados, extrapolam as próprias fronteiras da pintura. Ele inventa o neocriollo — uma pan-língua — que mistura o português, o espanhol e o guarani — “Apuntes de Neocriollo”, 1925, “Poema”, 1931, “Vision sobre el trilineo”, 1936 — e também faz o inverso, incorporando a escrita em seu trabalho, criando a escrita pictórica ou a pintura verbal.

De caráter político, *País* aparece como uma espécie de réptil geométrico, com vários pés, cabeças e bandeiras, solto num cosmos, espaço abstrato onde estão o sol, a lua, o Cruzeiro do Sul, as Três Marias, outras.

As figuras navegam num espaço que não se apóia em nenhum plano sólido e, ao mesmo tempo, pela presença do elemento bandeiras e pelo título, indagam sobre o lugar do que se entende por “país” ou sobre a própria materialidade deste, situando-o, definitivamente, para além das fronteiras geográficas. Mais ainda: indagam sobre a posição da arte frente às grandes transformações, sobre a posição do intelectual, sua participação e responsabilidades públicas, sobre a dimensão internacional que importa bens, discursos e práticas simbólicas e tenta articular-se ao regional e ao local. É uma proposta de identidade mista e “cambiante”, na qual o sujeito perde sua materialidade.

Considerando que, passado apenas meio século da Guerra, que vai de 1864 a 1870, na qual deu-se a construção política das “nações” em formação: O Paraguai, o Brasil, a Argentina e o Uruguai e na qual se estabeleceram, definitivamente, os limites geográficos de cada uma delas, o quadro de Xul retoma a discussão sobre estas “comunidades reais”, desta vez para agrupá-las, simbolicamente, num ser híbrido, ligado, de várias cabeças, articulando figuras de uma forma única e singular, criando a sua própria verdade que, ao unir todas as nações sul-americanas numa só, monta um tipo de sintaxe anti-imperialista, algo como uma auto-consciência regional, uma “comunidade imaginada” que ultrapassa fronteiras e absorve culturas. É quase o avesso da perspectiva da Guerra, mas deve sua existência a ela que, como acontecimento histórico, provocou um primeiro discurso de enfrentamento e de convivência.

Se, como diz Rancière, “o lado da verdade é aquele em que as palavras não são mais escritas no papel ou ao vento, mas gravadas nas texturas das coisas”², o relato do país de Xul Solar contrapõe ao esfacelamento e à delimitação do espaço geográfico e cultural, pretendido pela guerra, uma composição silenciosa que flutua no cosmos, espaço de indeterminação e de abismo, testemunha de uma verdade que vai além dos tratados de limites.

² RANCIÈRE, Jacques. *O Relato Fundador*, p. 65.

Close: uma família brasileira



Do "lado de cá", tem-se uma leitura mais local e interna. O quadro de Guignard exhibe um fundo geográfico bem marcado: o Rio de Janeiro, com suas palmeiras e o contorno, à distância, do Pão de açúcar, e retrata o lado de dentro da casa, onde *A Família do Fuzileiro Naval* posiciona-se, de costas para a janela. As persianas são de madeira, com uma sacada de ferro que se abre para a rua, arquitetura típica da casa colonial. No assoalho, também de madeira, há um tapete colorido e num

ma das folhas da janela, uma gaiola com passarinho. Aparecem uma mulher, dois homens adultos e três crianças, todos negros. A mulher e um dos homens estão sentados. Os três meninos e um maior estão em pé. O homem sentado e o maior, em pé, vestem a farda da Marinha. Um dos meninos está, também, vestido de marinheiro e outro segura a bandeira do Brasil. Todos estão vestidos e, comparando-se com o que se conhece a respeito das ilustrações sobre os negros no Brasil, percebe-se que articula-se aí um discurso diferente.

A mulher, recostada numa bela cadeira, tem uma expressão prazerosa e uma posição que lembra, na verdade, a das antigas senhoras de engenho, de ascendência européia, ricas e brancas. É bonita, traça um vestido de estampas que vai até os pés. Usa pulseiras e enfeite nos cabelos. Sem dúvida, é a matriarca de uma família pequeno-burguesa, do tipo da que só foi possível formar-se com o advento da República, após a abolição da escravatura, quando foi permitido ao negro ter nacionalidade e identidade. Neste caso, a militarização assinalada na obra é fator fundamental.

Dom Pedro I, tendo o país completamente despreparado para a Guerra, assinou o decreto criando os Corpos de Voluntários da Pátria, em 1865, que poderiam ser compostos por cidadãos, entre 18 e 50 anos, que voluntariamente quisessem se alistar. O Decreto nº 2.725, de novembro de 1865, libertava os chamados "escravos da nação" que quisessem partir para o serviço de guerra. Outros escravos foram mandados à força, no lugar de seus

senhores³. Para a maioria, a guerra representou uma oportunidade de deixar de ser propriedade ou mão-de-obra barata e ser um soldado, defensor da Pátria, já que o alistamento afigurava-se como meio de integração na sociedade. Não foram poucos os que morreram na defesa desta "Pátria" de última hora, que acabavam de ter assumido como sua.

A Guerra do Paraguai comprometia a estrutura política e social do império, porque exigia a criação de um exército moderno, incompatível com o escravismo. Acabou levando a Monarquia à ruína e instituindo a República: não se podendo descartar as forças armadas constituídas, extinguiu-se o regime de escravidão e mudou-se a forma de governo.

A proposta de Guignard, recém chegado da Europa, para onde tinha ido ainda menino, é toda impregnada de emoção pelo reencontro com a terra natal. Em 1930, o Brasil vivia os últimos dias da chamada república Velha, assistia a ascensão de um capitalismo industrial, urbano e financeiro, que vinha na consolidação do Estado da era Vargas. A proposta dos modernos, passada a fase heróica dos primeiros anos, tendia para uma ocupação consciente dos espaços institucionais, para divulgação e concretização da idéia abstrata do "homem brasileiro".

Rubem Braga, a propósito de uma exposição de 1960, afirma que "As pessoas representadas por Alberto da Veiga Guignard têm um certo ar de família, alguma coisa que as liga — não importam cor, classe, idade. E já vi, em festinha de família, em cabaré de interior, em solenidade escolar — já vi pessoas que parecem retratos de Guignard. Esse ar de família só pode ser uma certa candura, uma insistente infância, alguma coisa que é Guignard e que banha numa luz especial tudo o que ele vê, ou inventa. E suas flores e suas paisagens combinam com suas figuras"⁴.

Em que pese uma certa ingenuidade na sua proposta, havia uma consciência nacionalista que exigia o desenvolvimento plástico de certas contradições, dentro da sociedade brasileira complexa e subdesenvolvida. A pintura d'*A Família do Fuzileiro Naval* consegue, com força impressionante, colocar em circulação particularidades históricas e políticas, na forma de um discurso singular que, de sua interioridade, joga com aspectos exteriores fundamentais para a formação do dito "ambiente nacional".

Uma visada mais aguçada, coloca, não a família, mas a Pátria, como figura principal na pintura de Guignard: ela está geo-

³ NOVAIS, Fernando. *O Significado da "Guerra do Paraguai" na História do Brasil*. In: "Guerra do Paraguai 130 anos depois" Org. Maria Eduarda Castro Marques. Rio de Janeiro, Relume Dumará, 1994.

⁴ BRAGA, Rubem. *Catálogo da exposição de Alberto Guignard*. São Paulo, MAM, 1960.

graficamente retratada no plano de fundo; está politicamente construída nos símbolos da bandeira e da farda, dimensões diferentes de uma nova proposta governamental, estabelecida sobre uma pretensa "nova ordem" social.

É assim que, no mutismo dos detalhes, o discurso aparece mais contundente, mesclando o mito da democracia racial ao esforço paternalista, da parte dos governantes e dos intelectuais, de buscar a "essência" da cultura brasileira.

Aproximações, afastamentos e uma tentativa de montagem

Xul Solar e Alberto da Veiga Guignard tiveram, em sua formação, um contato direto com as teorias estéticas do pós-guerra europeu, que batiam-se contra a tradição, numa luta com acento na negação aos ditames da razão, no desencanto da civilização e dos valores, com ênfase na contradição e na busca da construção de novas sintaxes, que jogassem o fazer estético para além da lógica e do senso comum.

Por outro lado, ao retornarem à América, depararam-se com as discussões sobre a dependência cultural às matrizes da colonização e a gravíssima questão política de conceber ou não o Estado como instituição necessariamente forte e centralizadora.

A aceleração ou rejeição da vanguarda, bem como a dúvida de se ela era um bom ou mau produto que deveria ser ou não importado, foram, em geral, resultado do conceito de nacionalismo com que operaram os vários grupos modernistas. Essas conceituações tinham a ver com a maneira pela qual as elites culturais de antes e de então consideravam o seu papel social, o papel do Estado e a função da arte como legitimadora desses valores.

A amizade entre Xul Solar e Jorge Luis Borges, selada em 1925, acabou por representar a fundação do Modernismo argentino. Ambos pertenceram aos grupos Martín Fierro e Florida, aceitando, naquela época, os objetivos da vanguarda artística latino-americana, que tinha como ênfase principal, a aspiração por uma América Latina independente⁵.

Ao mesmo tempo, Xul difundia no continente americano a mensagem surrealista, com tudo o que ela carregava de convicções esotéricas e apelos de liberação do inconsciente, além da obra do expressionista alemão Paul Klee, a quem ele admirava intensamente. Em 1929, no Salão de Belas Artes da cidade de Rosário, na Argentina, um grupo de sessenta artistas, entre pintores e escultores provenientes do Rio de Janeiro, esteve representado numa exposição, da qual faziam parte Alberto da veiga Guignard e Cândido Portinari. Foi Portinari, com seus painéis e sua

⁵ GRADOWCZYK, Mario H. *Xul e Borges: uma radiografia*. In: "Xul e Borges — Língua e Imagem" Catálogo de Exposição. São Paulo e Rio de Janeiro, 1998.

pintura de influências cubistas, e não Guignard, quem assumiu o caráter institucional do Modernismo Brasileiro, tornando-se o representante oficial da proposta cultural do Estado Novo.

Assim, mantendo-se num certo isolamento, Guignard preservou um pouco a sua autonomia criativa e conservou um distanciamento positivo das querelas constantes entre os grupos artísticos e o governo. E a sua obra, ainda que presa a certo idealismo realista no propósito de construir "retratos", pode respirar mais livremente, mesmo que esta atitude o tenha condenado a um "esquecimento" que perdura até hoje.

O cosmopolitismo militante de Xul o preservou de um discurso superficial e panfletário, por um lado, e o manteve afastado de um compromisso político institucional, de tempo (e obra) integral, por outro; de forma semelhante, operou o localismo quase utópico de Guignard.

Com relação ao enfoque histórico, eles não buscaram simplesmente uma ressignificação. Conseguiram manter um certo "distanciamento relativo" ao operar materialidades significantes simbólicas e ao articulá-las com a dita "realidade factual", o que trouxe os seus trabalhos para mais perto da verdade, aquela cujo efeito de sentido é sempre provisório.

Ambos tentaram aplicar praticamente, em seu fazer artístico, o que aprenderam no espaço "estrangeiro", sem perder de vista, de uma perspectiva antropofágica, a questão da identidade. Participaram do processo de formação do discurso de "nação", elaborando-o por estratégias diferentes: um, lendo de fora para dentro, sob a perspectiva do homem universal, e o outro, de dentro para fora, considerando que o universal também pode estar no particular. Jogos que ampliam consideravelmente os alcances sintáticos e semânticos do termo "nação" e possibilitam percepções outras, com profundidade e diferenças de foco, abrindo espaço para um devir polissêmico.

Assim, seja com relação à guerra, à política ou à estética, os dois artistas conseguiram ultrapassar as fronteiras da tagarelice anódina ou circunstancial e, de dentro da materialidade das coisas, souberam suspender a palavra da norma, propondo um silêncio cheio de outras perguntas.

Ilustrações

Pais. Xul Solar, 1925.

A família do fuzileiro naval. Alberto Guignard, 1930.